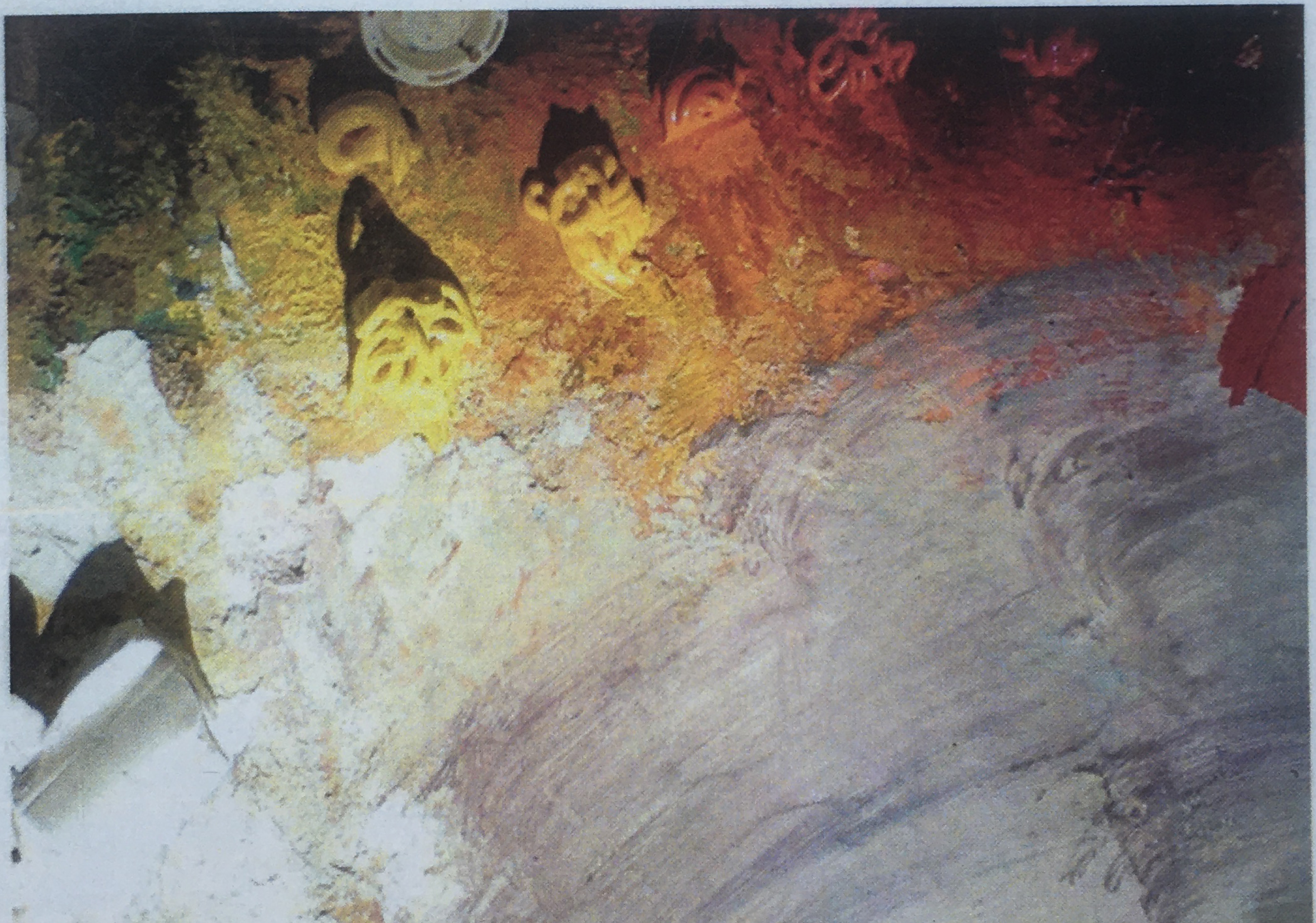
M. J. BARTOS

DIN FORMĂ ȘI CULOARE. NOTE DE ATELIER



ARTES

M. J. BARTOS

Din formă şi culoare. Note de atelier

Mihály Jenő Bartos s-a născut la 1 mai 1945, com. Zăbala, jud. Covasna. În anul 1973 absolvă Facultatea de Arte Decorative (secția Pictură monumentală) a Universității de Arte Plastice din București și este repartizat la Iași, oraș în care locuiește și acum. Ca profesor, doctor în *Arte Vizuale*, la Universitatea de Arte din Iași (Facultatea de Arte Vizuale și Design, specializarea Artă Murală), a predat discipline de specialitate la nivel de licență și masterat, fiind și conducător de doctorat în cadrul Școlii doctorale. Este autorul unor cărți de specialitate publicate la editurile *Artes* și *Polirom*, coautor la alte volume colective. Ca pictor, este membru al Uniunii Artiștilor Plastici din România, autor a peste 15 expoziții personale de pictură și grafică de șevalet și a trei lucrări de artă monumentală, participant la numeroase expoziții colective în țară și peste hotare.

©2017/ Editura *Artes* Str. Costache Negruzzi, nr. 7-9
Iași, România, Tel.: 0755101095

www.artesiasi.ro
artes@arteiasi.ro

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
BARTOS, JENŐ
Din formă și culoare : note de atelier / M.J. Bartos.
- Iași : Artes, 2017
Conține bibliografie
ISBN 978-606-547-375-1

M. J. BARTOS

Din formă și culoare. Note de atelier

Prefață de Mihai Tarași

Artes
2017

Coperta: Bogdan Ungurean (paleta de culori a pictorului J. Bartos)
Tehnoredactare: M. J. Bartos, Bogdan Ungurean
Lector: Mariana Codruț

CUPRINS

Prefață /7
Nota autorului /13
Atelierul de pictură /15
Spațiul plastic /41
Periplu medieval, gânduri despre Arta icoanei /67
Secția de Conservare – Restaurare la Universitatea de Arte din Iași /85
Interdisciplinaritatea în Arta Vizuală /101
Început de secol într-un atelier de pictură /125
Doctoratul în Arta Vizuală /145
Bibliografie /163

Prefață

După ce a publicat câteva cărți care „atacă”, cu acribie, sistematizarea profesională a posibilităților de lucru cu elementele de limbaj vizual, domnul Jenő Bartos adună acum, într-o scriere cu valoare de mărturisire, gânduri și păreri intime despre condiția și evoluția artelor vizuale în contextul cultural contemporan – mai ales cele ce folosesc practica picturii ca mediu de exprimare (pictura de șevalet, arta murală). Textele, care tematizează două subiecte mari de discuție – activitatea didactică în domeniu și abordarea personală, „din atelier”, a aspectelor de natură teoretică ale artei vizuale –, au mai fost publicate în cea mai mare parte a lor (în general ca articole) și în alte contexte editoriale. Reluarea și aducerea lor împreună, în forma acestei cărți, are, cred eu, o miză mai mare decât cea a unei intenții de arhivare. Dorința declarată a autorului este de a împărtăși cu ceilalți concluziile multor ani de activitate în câmpul artelor vizuale – atât ca artist, cât și ca profesor. Dar acest lucru nu este făcut, neapărat, în termenii unui bilanț, ci mai degrabă în logica avansării unor motive de reflecție asupra prezenței și rostului artei în viața noastră, ca fapt cultural ce necesită o administrare, atât individuală, cât și socială, plină de particularități.

În legătură cu gândurile despre aspectele teoretice ale artei, mărturisirea care dezvăluie, în opinia mea, codul de lectură a celor scrise este

credința într-un model pictural, numit aici *modelul figurativ-simbolic* și considerat un *model „total”*. Această formulă de reprezentare a realității oferă un mod de înțelegere complexă a lumii care se manifestă ca o deschidere cognitivă ce operaționalizează întreaga gamă a posibilităților umane de cunoaștere, de la simțuri și intuiție la rațiune. Faptul că modelul figurativ-simbolic angajează mai mult decât o experiență a văzului situează calitatea culturală a actului artistic pictural într-o altă logică axiologică decât cea susținută pe consacrata distribuire teoretică a picturii în zona practicilor artistice cu miză retinal-hedonistă. O astfel de calitate este asigurată, în opinia domnului Bartos, de funcționarea modelului ca *un sistem dihotomic stabil și eficient, o unitate formală și conceptuală aflată în echilibru dinamic*. În cadrul acestui sistem, termenul *figurativ* numește o formă de reconstrucție recognoscibilă a lumii naturale iar noțiunea de *simbolic* reprezintă posibilități complexe de codificare culturală a elementelor formale. Rezultatul interacțiunii dinamice, reușite, dintre cele două se manifestă ca un proces de resemnificare artistică a elementelor prezente în operă, resemnificare ce depășește granița atribuirilor semantice convenționale și funcționează ca o posibilitate de *încarnare* a realității în toată complexitatea ei.

În esență, calitatea artistică a acestui model – în sensul investirii lui drept modalitate de sistematizare vizuală complexă a lumii – este asigurată de *plasticitate*. Plasticitatea reprezintă o formă de codificare a realității, specifică picturii,

ce operaţionalizează principiile universului într-un mod particular şi anume în forma şi în termenii *spaţiului plastic.* Spaţiul plastic este angajat ca spaţiu ce vehiculează atât expresia *lumii exterioare*, cât şi pe cea a *lumii interioare*, în cadrul unei unităţi armonice ce conţine *expresia dialectică a realităţii.* Mai pe scurt, spaţiul plastic este guvernat de armonie înţeleasă ca *expresia năzuinţelor umane de perfecţiune.* În acest fel, conform modelului figurativ-simbolic, arta vizuală iese din zona divertismentului retinal şi devine o activitate ce are drept scop declanşarea unei experienţe umane fundamentale care asigură o modalitate specială de reflecţie asupra ambiguităţii lumii şi asupra rostului şi locului fiinţei umane în contextul acestei ambiguităţi. Caracterul particular al reflecţiei poate fi definit ca o ofertă de conciliere armonică a celor două dimensiuni ale identităţii noastre – cea naturală (de neschimbat) şi cea culturală (schimbătoare) – în logica „funcţională" a unei fiinţe întregi şi se manifestă ca un „răspuns" experienţial (dincolo de explicaţii) la întrebările intime (pe care ni le punem cu toţii) legate de condiţia umană originară (privită ca rezultat al unei logici cosmice armonice conform căreia omul este parte a armoniei lumii) şi de evoluţia culturală a acestei condiţii datorată sistematizării ei ideologice într-un moment istoric sau altul.

Acest fel de a înţelege miza specifică a picturii constituie, pentru domnul Bartos, atât model pentru lucrul din atelier, cât şi reperul teoretic stabil în funcţie de care analizează evoluţia artei de-a lungul vremurilor şi care, cred eu, a

condus la concluzia: nu există progres în artă. În lectura mea, ataşamentul său faţă de modelul figurativ-simbolic înseamnă, în fapt, ataşament faţă de originile artei vizuale – apariţia acesteia este situată în arta preistorică – şi constituie un punct de vedere esenţialist, ce face distincţia dintre aparenţă şi esenţă şi care se află în consonanţă deplină cu notoria afirmaţie heideggeriană: *Originea unui lucru este proveniența esenței sale*[1].

Cu privire la situaţiile didactice invocate în carte, mi-a atras atenţia o altă credinţă a domnului Bartos, mărturisită uneori mai clar, alteori printre rânduri, ce poate fi rezumată astfel: există, la nivelul experienţei de atelier, o cunoaştere specială a activităţii artistice, încă nesistematizată suficient, care ar trebui să capete o formă teoretică coerentă şi să completeze, astfel, literatura de specialitate – constituită în cea mai mare parte din scrierile esteticienilor, istoricilor de artă, sociologilor etc., agreate cultural drept adevărurile consacrate ale domeniului – cu perspectiva auctorială asupra acestei activităţi. În acest sens, apariţia studiilor doctorale în cadrul educaţiei artistice vizuale este salutată ca un ajutor instituţional binevenit care aduce în actualitate strategiile educaţionale din zona artelor frumoase.

În mod cert consistenţa materialului prezentat în acest volum invită la comentarii mult

---

[1] Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, ediţia a III-a, traducere şi note Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2011, p. 17.

mai extinse. Cu toate acestea, am să mă opresc aici și am să las cititorului plăcerea să (re)descopere singur competența, măsura și echilibrul observațiilor domnului Bartos, lucruri cu care domnia sa ne-a obișnuit deja prin intermediul celorlalte cărți publicate.

Aș mai face totuși un comentariu. Chiar dacă scrierile sunt asumate de autor drept *două tipuri de texte*, pentru mine temele discutate – condiția și destinul artelor vizuale în lumea contemporană, teoretizarea practicii artistice și locul competențelor profesionale auctoriale în cadrul acestui proces, sistemul de educație plastică etc. – sunt angajate nu ca teritorii diferite, ci doar ca niște dimensiuni, suprapuse și organic legate, ale aceluiași spațiu și ale aceleiași problematici: autonomia profesională a artei vizuale.

Mihai Tarași

NOTA AUTORULUI

Cartea de faţă reprezintă suma unor idei concepute de-a lungul anilor, echivalente gândurilor vizuale aşternute pe tablourile din atelierul de pictură. Altfel spus, ea este un rezultat al experienţei căpătate în câmpul profesional. În acest context, afirmaţiile din volum reprezintă un act de relaţionare şi afectivă, şi raţională cu domeniul Artei Vizuale, o atitudine profesională faţă de tendinţele şi orientările estetice contemporane.

Cartea cuprinde două tipuri de texte. O parte din ele se referă la activitatea cu studenţii, evocând evenimente marcante (cu valoare de document) ale istoriei specializării Artă Murală. Aceste materiale au fost publicate iniţial în diferite reviste de specialitate ale universităţii noastre (UNAGE - Iaşi). Reluarea lor aici respectă conţinutul şi autenticitatea evenimentelor consemnate, însă ca formă s-a

intervenit în mod „flexibil" asupra textului original, fapt impus atât de distanța dintre datele de concepere ale textelor, cât şi de nevoia de coerență şi unitate a materialului.

Partea a doua a cărții reprezintă opinia autorului legată de diferite probleme de actualitate ale artei vizuale, preocupările noastre privind *Arta Picturii.* Observațiile făcute redau punctul de vedere al unui practician aflat în atelierul personal de creație, modul său de înțelegere și de abordare a aspectelor de natură teoretică ale *Artei Vizuale*.

Legat de afirmațiile din text, trebuie spus că prin elaborarea materialului de față autorul nu are pretenția afirmării unor „mari adevăruri", ci doar intenția adnotării unor constatări privind problemele profesionale, din perspectiva unui participant activ la zbuciumul evoluției artei epocii noastre.

Aducem calde mulțumiri unor colegi de breaslă – Dan Acostioaei, Bogdan Gavrilean, Tereza Sinigalia, Bogdan Ungurean – pentru ajutorul lor important în realizarea acestui volum, şi lui Mihai Taraşi, pentru observațiile sale prețioase privind subiectele tratate în carte.

ATELIERUL DE PICTURĂ[1]

În spaţiul special al atelierului de creaţie[2], de-a lungul anilor au fost concepute o serie de gânduri despre artă, idei transpuse în lucrări de pictură şi grafică. Însă, odată cu gândurile transmise prin forme și culori, am dorit să exprim parte din acestea și în scris. Prin urmare, în prezentul studiu am reunit mai multe „note de atelier”, aspecte legate de practica şi teoria domeniului pictural.

Ca artist vizual, încă la începutul activităţii profesionale m-am orientat spre o viziune artistică bazată pe o formulă de reprezentare figurativă. M-am decis asupra acestui concept datorită crezului după care imaginea vizuală (opera de artă) trebuie să reprezinte o lume cu semnificaţii „dirijate”, în sensul asocierii cursive a formelor realităţii cotidiene cu lumea formelor vizuale sugerate în tablouri. Viziune artistică ce pune accent pe criteriul estetic după care: *arta nu reproduce vizibilul, ci face vizibil*.

Principiu fundamental ce presupune şi explorarea acelor zone aflate dincolo de vizibil, dincolo de suprafaţă și de aparenţe, întrucât redarea „completă” a realităţii recomandă şi explorarea

---

[1] Articolul a fost conceput în anul 2016 cu titlul „Din formă şi culoare, note de atelier” (care e şi titlul cărţii).

[2] Ne referim la spaţiile de creaţie din cadrul studiourilor UAP din strada Lăpuşneanu, Nr. 7/9 – Iaşi.

zonelor aparent inaccesibile, vizualizarea lucrurilor indicate de lumea fenomenelor, ca tentative de sesizare a esenţei. Proces complex de reflectare, pus în practică prin diverse tehnici aplicative, prin modalităţi realiste sau fantastice, potrivit posibilităţilor de reprezentare vizuală[3].

La începutul carierei de artist vizual a trebuit să caut puncte de sprijin în istoria picturii, să evit riscurile unei alegeri neinspirate. Întrucât istoria artei (a picturii) oferă numeroase variante tentante, încă în primii ani de după absolvire m-am decis asupra unei formule care corespundea preocupărilor legate de artă, de Arta Vizuală.

Deşi tendinţele inovatoare ale artei sec. XX m-au impresionat, căutările personale au vizat zonele aflate dincolo de spectacolul *frumos*-ului „la modă", sau „experimental". În consecinţă, am optat pentru un model care corespundea convingerilor de atunci, idei rămase valabile şi astăzi.

Urmărind evoluţia în timp a viziunilor artistice şi a stilurilor picturale, am constatat prezenţa unui model „total", apărut încă la începuturile istoriei, în perioada Paleoliticului Superior. Opere impresionante realizate în spiritul unui concept pictural care au făcut celebre creaţiile de la Chauvet, Lascaux sau Altamira.

Importanţa Artei Rupestre se datorează faptului că această artă, încă la începuturile istoriei civilizaţiei umane, a ales un concept vizual elocvent,

---

[3] Prin procedee specifice de reprezentare, spaţiul tridimensional poate fi sugerat cu ajutorul diferitelor forme convenţionale de redare precum perspectiva liniară şi axonometrică, dar şi prin perspectivele particulare ale diverselor stiluri picturale.

prima opţiune de reprezentare picturală a naturii (dintr-un număr de alte variante posibile).

Astăzi, acest model autentic, alături de *Arta Rupestră*, este susţinut (în mod similar) de *Arta Primitivă*, *Arta Infantilă*, *Artele Decorative* şi de câteva stiluri ale sec. XX, de unii creatori contemporani, adepţi ai unui asemenea mod de exprimare. Viziune care, în plan formal, se bazează pe modalităţi de redare figurativă, iar în sens conceptual, apelează la simbol.

E un model pictural ce asigură un concept artistic viabil, garantând durabilitatea acestuia în timp şi spaţiu geografic. Succesul modelului constă în forţa sugestivă a imaginii picturale şi încifrarea ei în forma unui mesaj uşor decodificabil. Eficacitatea acestui mod de vizualizare rezultă din nevoia obţinerii unor imagini de sinteză asupra realităţii, umanizarea naturii prin forme capabile să poarte conceptele altor domenii spirituale (cum este noţiunea de simbol, prin care se pot sugera conceptele diverselor domenii ale culturii).

Viziunea rezultă din echilibrul special dintre formal şi conceptual, un model plastic expresiv şi unitar. Asadar, este o viziune picturală naturală şi totodată convenţională, un model artistic de factură decorativă pe care l-am numit simplu: *figurativ-simbolic*.

Fig. 1. Artă rupestră.

Conceptul *figurativ-simbolic*

Prin *figurativ-simbolic* denumim un concept vizual particular şi totodată comun„ viziune ce poate fi considerată „instinctivă", o modalitate de reprezentare „naturală".

În acest context, sintagma *figurativ-simbolic* apare ca un termen de specialitate întemeiat pe interdependenţa componentelor, pe valenţele lor plastice şi pe forţa comunicării vizuale. Expresia defineşte un sistem dihotomic stabil și eficient, o unitate formală și conceptuală aflată în echilibru dinamic, formulă picturală de succes a istoriei artei vizuale.

În cadrul acestei expresii, *figurativ*-ul indică partea formală şi modalitatea de materializare a ideii plastice, iar *simbolul* precizează zona conceptuală, mesajul artistic. Împreună, cei doi termeni numesc un model pictural original, în care aceste componente se află în relaţie interactivă, organică. Ansamblu unitar, în care forţa componentelor depinde de calitatea estetică a imaginii vizuale (expresivitatea elementelor de limbaj), de coerenţa comunicării.

Trebuie subliniat şi faptul că acest model nu impune scheme narative sau ilustrative, reprezentări naturaliste sau realiste. Această modalitate de redare se bazează pe un tip de reprezentare de sinteză unde, în plan formal, acţionează un model vizual figurativ (1), iar la nivel conceptual se manifestă simbolul (2), care (re)precizează conţinutul.

1) În această sintagmă *figurativ*-ul desemnează un tip special de vizualizare, o formulă de reprezentare sintetică a naturii, care permite

identificarea lucrurilor şi a fiinţelor indicate, precum un document vizual al mediului înconjurător. Imagine ce se raportează la realitate, *fie plecând de la ea, fie revenind la ea, la realitatea obiectivă, fără însă a i se supune sau, mai ales, fără a se confunda cu ea*[4].

Formula vizuală e una prin care sursele sunt re-produse creator, care prin acest procedeu ajung ca nişte reproduceri sau replici, ca date referenţiale ale modelelor iniţiale (viziunea aceasta, datorită însemnelor personale ale autorului imaginii, va avea şi un oarecare caracter subiectiv). Aşadar, termenul trebuie descris ca un mod sensibil de oglindire a naturii, formă de reprezentare prin care, alături de aspectele obiective ale mediului ambiental, apar şi anumite indicaţii de factură subiectivă (de percepere şi de reconfigurare a realităţii). Intervenţii voite sau involuntare ce vor apărea ca însemnele personale ale autorului, proces creativ care în final va sta la originea stilului artistic personal.

Astfel, reproducerile devin echivalente cu realitatea prin „figurarea" formelor sau a figurilor naturii, ca elemente identificabile, a căror existenţă poate fi reverificată.

Aşadar, termenul „figurativ", ca mod de vizualizare 2D a unui sistem de referinţă tridimensional, sugerează ceva recognoscibil, ceva real şi „adevărat" (chiar dacă este doar ceva referenţial, iluzoriu). În acest mod, ansamblul figurativ iniţial (modelele) reapare într-un nou sistem de reprezentare, care acum aparţine dimensiunii

---

4 I.N. Şuşală, O. Bărbulescu, *Dicţionar de artă, termeni de atelier*, Bucureşti, Ed. Sigma, 1993, p. 123.

spaţiale 2D. Această manieră de redare a realităţii constituie şi modalitatea fundamentală de reflectare a spaţiului 3D în spaţiul 2D, producându-se astfel prima variantă „realistă" de redare a naturii şi, în acelaşi timp, prima modalitate convenţională de reprezentare vizuală a realităţii[5].

Aşadar, forma figurativă nu depăşeşte semnificaţia sa vizuală, funcţia sa esenţială fiind reflectarea imediată a realităţii. Situaţie vizuală valabilă până la asocierea acestui tip de imagine cu simbolul, când, datorită unui proces de resemnificare, se produce un nou tip de imagine, sugerând „altceva, ceea ce se vede".

În concluzie, modul de reprezentare „figurativ" apare ca un sistem vizual de reflectare interactivă a naturii, un mijloc de redare prin care se asigură un anumit grad de interpretare atât de necesar expresiei artistice. Modalitate de comunicare de natură obiectivă şi subiectivă în acelaşi timp, mijloc vizual prin care se asigură medierea între om şi natură, o formă specială de interacţionare care asigură caracterul documentar şi artistic al picturii şi al celorlalte discipline de artă vizuală[6].

---

[5] În locul expresiei *bidimensional* în continuare vom nota „2D", iar în locul cuvântului *tridimensional* vom utiliza „3D" (bi/ tri = 2/ 3, D = dimensiune).

[6] Referitor la natura termenilor, constatăm că noţiunea *figurativ* se află într-un raport antinomic cu viziunea *nonfigurativă* şi *abstractă* din perspectiva *imitaţiei*, criteriu socotit, mult timp, de referinţă pentru artele vizuale. În acest sens, istoricul de artă H. Wölfflin a semnalat următoarele: *atunci când arta este comparată cu o oglindă care ar reflecta imaginea schimbătoare «a lumii», se comite o dublă eroare; în primul rând pentru că este incompatibil de a se compara activitatea creatoare a artei cu o simplă reflectare, şi în al doilea rând, chiar dacă am reţine*

Însă, legat de noţiunea figurativului, trebuie semnalat şi termenul complementar, noţiunea de *nonfigurativ*. Acesta se referă la un sistem vizual în care datele concrete ale naturii nu se mai regăsesc în mod „exact” în imaginea 2D nou concepută. Formele acestei reprezentări provin din reinterpretarea intuitivă şi inovativă a datelor naturii, în aşa fel, încât nu mai au corespondenţe directe în realitate.

Fig. 2, 3. Pictură rupestră

Aşadar, „nonfigurativul” evocă o lume imaginară, o nouă realitate alcătuită din forme vizuale fie încă familiare (recognoscibile), fie nemaiîntâlnite, produse inedite ale fanteziei creatoare, expresie a unui univers „reinventat”, un mod original de manifestare a spiritului. În acest caz, funcţia *Artei Nonfigurative* este în primul rând expresivă și mai puţin referenţială. Mod de reprezentare prin care această viziune artistică face trimiteri la altceva decât la ea însăşi, sugerând o lume ambiguă și interpretabilă. Astfel, *nonfigurativul* redă

---

termenul ca valabil, ar trebui să fim conştienţi că e vorba de o oglindă ce posedă de fiecare dată o altă structură. (cf. Heinrich Wölfflin, *Principii fundamentale ale istoriei artei*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968).

o dimensiune aparte, rezultat al unor formule creatoare care pun în evidenţă atât energiile inconştientului, cât şi capacităţile intelectuale şi nivelul culturii generale şi profesionale a emiţătorului /a receptorului de artă.

În acelaşi timp, această formulă plastică poate fi considerată reper pentru „Arta Abstractă", domeniu autentic al artei sec. XX. Însă noţiunea *nonfigurativ* nu se confundă cu termenul *abstract*, întrucât acesta din urmă arată ceva complet detaşat de realitatea concretă, un concept de generalizare la maxim a lucrurilor.

Arta Abstractă indică un univers artificial fie de natură raţională (curentul *Abstracţia Geometrică*), fie de natură iraţională, arta unor impulsuri provenite din inconştient, reprezentată de stilul *Abstracţiei lirice* (sau al *Artei Gestuale*).

Fenomenul abstracţionismului poate fi interpretat ca expresie (sentiment) a *neantizării*, a alienării şi angoaselor epocii moderne, a unei dorinţe de evadare din societatea de „consum", considerată excesiv de materialistă şi concurenţială.

Atât *Arta Nonfigurativă*, cât şi *Arta Abstractă* reflectă în mod specific psihicul uman, sugerând anumite idealuri estetice şi intelectuale.

2) În cadrul sintagmei figurativ- simbolic, *simbolul* reprezintă un component important al culturii, factor ce a secondat, în mod constant, istoria spirituală a omenirii[7].

---

[7] Termenul, în studiul de faţă, este tratat în contextul relaţiei sale cu noţiunea *figurativ*-ului, simbolul fiind considerat un concept specific, esenţial pentru definiţia domeniului Artei Vizuale.

Noțiunea de „simbol" reprezintă rezultatul unui proces de resemnificare, de echivalare a unui lucru reinvestit conceptual. Acesta, la originea sa, constituie un semn special și unanim recunoscut în plan afectiv și logic, noțiune care se adresează simțurilor, intuiției și rațiunii. Dacă semnul indică doar o convenție, atunci simbolul reprezintă mai mult, el „încarnează" realitatea.

Drept urmare, simbolul este o convenţie, un termen inedit care nu poate fi conceptualizat altfel, o noţiune substitutivă, sincretică şi polisemică.

Pentru arta vizuală importanța acestuia rezultă din capacitatea sa aluzivă și sugestivă, datorită căruia el poate indica anumite zone inaccesibile cunoaşterii empirice. Astfel, cu ajutorul simbolului pot fi sesizate regiunile invizibile ale lumii materiale și, cu deosebire, ale celei spirituale.

Prin urmare, simbolul poate constitui un mijloc subtil de transmitere a unor idei şi trăiri, element cu ajutorul căruia artele (vizuale), datorită specificului cognitiv al acestora, pot contribui la înţelegerea mai complexă a realităţii.

Referitor la natura simbolului, se consideră că existența lui se datorează faptului că reflectarea realității nu constă doar din simple *copii pasive, ci din simboluri create de intelect*[8]. Element ce acționează energic după o „logică proprie", conform structurii psihice umane. Simbolul, ca parte a unei semantici speciale, relevă atât trăsăturile lumii interioare, prin: *pulsiuni subiective, asimilatoare*, cât și anumite aspecte ale lumii exterioare, prin: *somații*

---

[8] Ernst Cassirer, *Filosofia formelor simbolice*, Editura Paralela 45, vol. I, Pitești, 2008, p. 15.

obiective, emanând mediul cosmic și social[9], potrivit constatării că: *există o geneză reciprocă care oscilează de la gestul pulsional la mediul înconjurător material și social și viceversa*, prin urmare, *simbolul este întotdeauna produsul imperativelor biopsihice și al somațiilor mediului*[10].

Legat de natura simbolului, adăugăm și opinia teoreticianului René Guénon: *(...) simbolismul (...) nu este de natură pur intelectuală, ci are nevoie de o bază sensibilă pentru a se înălța spre sfere superioare*[11], afirmaţie pe care-o completăm cu observaţia analistului Solas Boncompagni, după care: *Simbolica este de origine neumană și este un dar coborât de undeva de sus, sau venit de altundeva, din necunoscut*[12].

În sens general, creaţia vizual-artistică necesită prezenţa simbolurilor, întrucât prin utilizarea acestora se creează noi tipuri de interacţiuni direcţionate spre descoperirea unor noi lumi ale imaginarului. Atât în ceea ce privește conţinuturile componentelor frazei plastice, cât și înspre fantezie, spre noi orizonturi ale idealurilor general umane.

În *Pictură*, eficienţa *simbolului vizual* depinde de relaţia sa cu forma figurativă (ca expresie

---

[9] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale maginarului*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998, p. 36.

[10] *Idem*, p. 37.

[11] R. Guénon, *Simboluri ale științei sacre*, Ed. Humanitas, 1997, București, p. 15.

[12] S. Boncompagni, *Lumea simbolurilor*, Editura Humanitas, București, 2003, p. 12-13.

plastică), o componentă simbiotică a frazei plastice, a limbajului vizual artistic[13].

Prezenţa simbolului presupune două situaţii caracteristice: prima fază de percepere a acestuia constituie *etapa senzorial-afectivă,* după care urmează etapa *raţional-conceptuală,* proces prin care se conturează semnificaţiile şi se precizează mesajul operei de artă. Ca atare, simbolul vizual este perceput ca rezultatul unui proces simultan desfăşurat în plan *senzorial, raţional* şi *afectiv.* Proces a cărui relevanţă depinde de calitatea asocierii componentelor, de forţa sugestivă și de valenţele plastice ale imaginii rezultate, în paralel cu problema (im)posibilităţii de decriptare a mesajului.

Aşadar, dialogul eficient dintre artist, operă de artă și receptor (contemplator) presupune claritate conceptuală, acţiune condiţionată atât de competenţa creatoare (sensibilitatea) artistului, cât și de gradul de cultură a receptorului, de epoca artistică căreia acesta îi aparţine. Însă un aspect esenţial îl reprezintă și faptul că, în procesul de asociere a simbolurilor, reușita unei comunicări eficace presupune instituirea „gândirii simbolice", a unei „atitudini simbolice". Întrucât simbolul devine eficient doar prin *simbolizare*, printr-un proces care solicită o acţiune de „conceptualizare plastică", de asocieri în sensul în

[13] Simbolurile vizuale pot fi clasificate după numeroase criterii, în raport cu mesajul operei: **s.** ale naturii, **s.** religioase, **s.** ale ocultismului, **s.** de identitate dar şi arhetipurile ş.a. Menţionăm faptul că în istoria culturii termenul are diverse descrieri de natură antinomică, aşa cum reiese şi din exemplele date de G. Durand și R. Guénon.

care se sugerează alte înţelesuri. Act de resemnificare a conţinuturilor prin indicarea de noi semnificaţii, în acord cu expresia plastică şi mesajul operei de artă.

Prin urmare, procesul de *simbolizare* reprezintă un demers special de revalorificare a conţinuturilor creaţiei artistice, o acţiune de (re)investire a ansamblului compoziţional cu noi înţelesuri. În esenţă, procesul de simbolizare reprezintă un mod de cunoaştere, formă de manifestare a nevoii de armonie şi de perfecţiune.

Din perspectivă istorică, remarcăm faptul că umanitatea, încă de la începuturile civilizaţiei (într-un efort de „împăcare cu Natura"), s-a bazat pe simbol, ca pe un factor de cunoaştere, ca reper şi garant al dezvoltării vieţii sociale. Fapt atestat de istoria culturii în care perioadele dominate de simbol şi de categoria estetică a sublimului au coincis cu supremaţia spiritului, marcând istoria culturii prin opere de artă valoroase ce satisfac și exigenţele estetice ale epocii noastre

După prezentarea acestor componente ale modelului *figurativ-simbolic*, se constată faptul că din interacţiunea figurativului și a simbolului vizual poate rezulta un concept inedit, un model de sinteză vizuală (formală şi conceptuală), larg utilizat de diversele culturi ale istoriei artei.

Conceptul figurativ – simbolic în istoria picturii:

Fig. 4, 5, 6, 7, 8, 9.

Modelul figurativ-simbolic astăzi

Modelul figurativ simbolic[14] a asigurat, timp de milenii, o formulă picturală optimă pentru toate culturile istoriei artei. Însă, după triumful realismului Renașterii[15], acesta s-a retras în zona Artei Decorative, modelul fiind practicat doar de câteva stiluri și de un număr relativ mic de creatori independenți.

Datorită acestei situații și potrivit evoluției ciclice a artelor vizuale, **m.f.s.** se află în partea de jos a „sinusoidei". Deși consacrat de istoria culturii, acesta nu a mai satisfăcut exigențele societății aflate într-o constantă transformare, drept urmare, astăzi conceptul este marginalizat ca find ceva „depășit".

Pentru a urmări destinul **m.f.s.**, vom analiza relația acestuia cu artele vizuale contemporane, șansele lui pentru viitor.

Specific epocii noastre este primatul informaţiei vizuale, globalizarea culturală și progresul tehnico-științific, factori care, după mijlocul secolului XX, influențează în mod constant tendințele și orientările estetice. În urma acestei realităţi se constată prezența (amplificarea) relațiilor de natură interactivă dintre domenii, cu rezultate inedite, precum *hibrizii*, *interdisciplinaritatea* ș.a.

---

[14] În continuare, vom nota această expresie ca ***m.f.s.***

[15] Contribuția esențială adusă de Renaștere omenirii a constat în caracterul umanist și viziunea științifică asupra lumii. Dacă acest ultim fapt în trecut a adus beneficii artelor vizuale, astăzi aplicarea excesivă a acestuia a condus la situații nefericite, cum este marginalizarea **m.f.s.**

În acest context analitic (unde căutăm să ne situăm pe o poziţie neutră), constatăm faptul că tendinţele „neconvenţionale" ale artelor sfârşitului de secol trecut au oferit variantele noi mult aşteptate, care s-au impus imediat. Astfel a apărut şi a triumfat *Arta Postmodernă*, artă cu puternic impact în cultura contemporană şi cu o evoluţie spectaculoasă în (re)configurarea culturii mondiale.

Însă, datorită modului de comunicare „hibrid", această artă necesită (inter)medieri între domeniile vizuale și nevizuale, artistice și neartistice. Artă eterogenă de factură „media", domeniu considerat ca reprezentativ pentru cultura contemporană[16].

Într-un asemenea context cultural, în acord cu orientările artistice ale societăţii de consum, această artă, prin stilurile/mişcările sale, a renunțat la valorile consacrate de istorie în favoarea noului, propunând însă, deseori, variante de factură artificială, gen „ambalaje" (oferte de suprafaţă, uşor de decodificat). În urma acestei situaţii, se constată anumite acţiuni „interactive" şi „deconstructiviste", cu efecte nedorite. Fenomen dinamic ce constă din suprapuneri și ambiguităţi conducând la confuzii valorice.

Drept urmare, în prezent asistăm la apariția unor nonvalori și la accentuarea tendinţelor de tip subcultural, la preferința pentru spectaculos (senzaţional) şi, mai ales, la o „sete" de *artă kitsch*.

În același timp însă, în epocă se poate constata şi revenirea la o nouă viziune figurativă. Iar în paralel, alături de aceste tendințe estetice noi, se

[16] Vezi și articolul *Interdisciplinaritatea*

aşteaptă impactul important al descoperirilor ştiinţifice pentru artele vizuale, impact care cu siguranţă va aduce schimbări fundamentale (radicale), ce vor conduce la redefinirea unor termeni ai artelor vizuale.

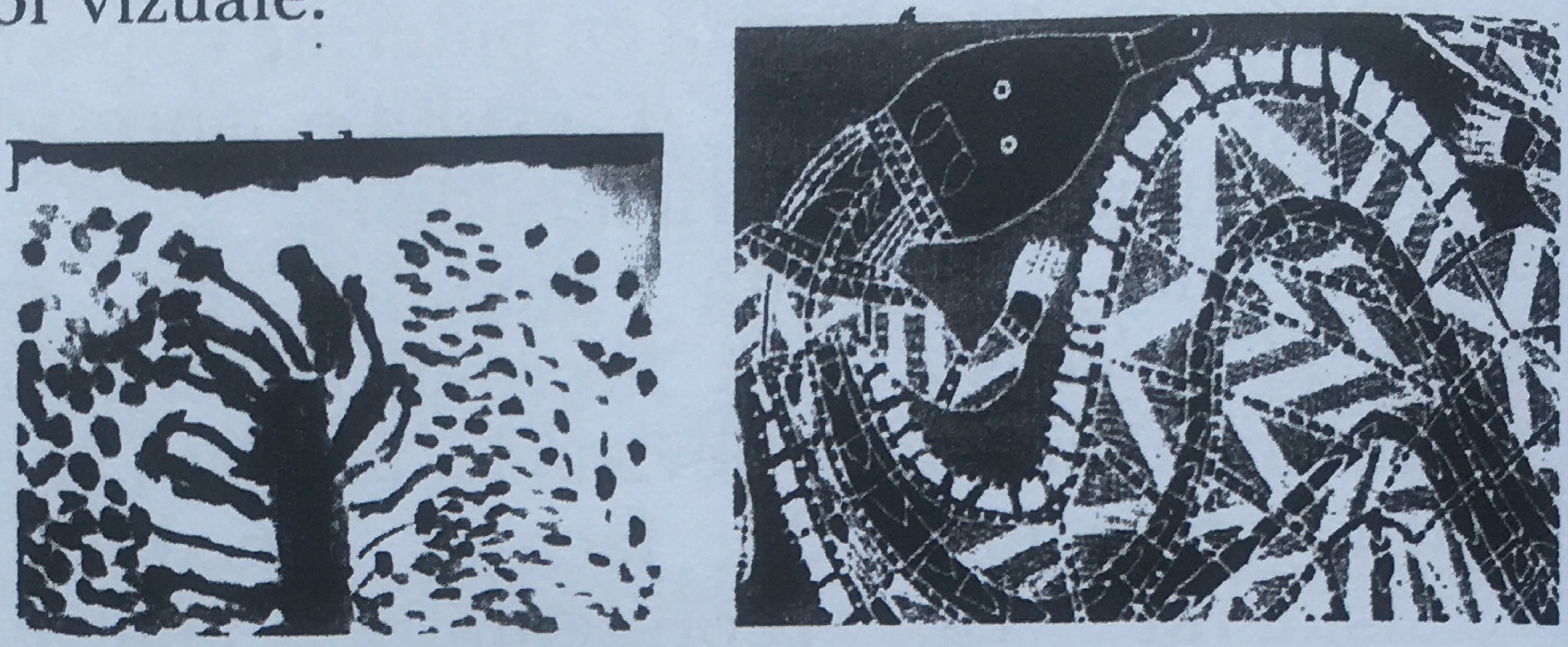


Fig. 10, 11. *Artă Infantilă* şi *Artă Primitivă*.

Revennind la problema actualităţii şi a viabilităţii **m.f.s.**, constatăm faptul că acest concept acţionează şi în prezent în Artele Decorative, prin *Arta Murală, Artele Textile, Arta Ceramică* etc. În decursul istoriei aceste arte au asigurat necesarul estetic şi utilitar al civilizaţiilor, prin îmbinarea armonioasă a „frumosului cu funcţionalul”.

În continuarea analizei **m.f.s.**, pentru a susţine existenţa unor resurse şi viabilitatea viziunii, vom căuta să propunem un număr de argumente:

Primul argument îl aducem din istoria artei. În zorii civilizaţiei umane, începuturile artei vizuale au fost marcate de apariţia „din senin” a *Artei Rupestre*, forma primară a creaţiei vizuale, rezultat al unei modalităţi instinctive de redare a realităţii, cu o viziune artistică fermă şi cu **m.f.s.** clar definit. E o artă matură, care astăzi, din punct de vedere estetic, este apreciată datorită forţei sale de comunicare şi modului original de abordare a realităţii. În

consecință, o dovadă elocventă pentru justificarea **m.f.s.**

În sprijinul acestuia, prin arta copiilor propunem un alt argument convingător:

Modul de redare vizuală a realității de către copii este o artă „supersinceră", arta unei vârste „a instinctelor", neinfluențată de concepte proprii gândirii raționale. Echivalentul gândirii raționale apare prin actul simbolizării și prin viziunea „naivă" de oglindire a lumii[17]. (Specificul artei copiilor constă în modul de redare *ideoplastică* a naturii prin metoda *realismului intelectual*.) Mod de redare care în arta vizuală este reprezentat prin *Arta Infantilă*, dar și prin stiluri precum *Arta Primitivă*[18] și *Arta Naivă*, arte ce susțin geneza și valențele „primare" ale **m.f.s.** (viziuni artistice la care adăugăm și modul de redare a lumii de către bolnavii psihici).

În continuare propunem alte două elemente de susținere:

a) sistemele de reprezentări vizuale ce presupun prezența **m.f.s.** prin *perspectiva ierarhică (perspectiva etajată)*, *perspectiva inversă* și sistemele asociate *frontalismului decorativ*. Sisteme de redare vizuală ce pot fi socotite ca „naturale", formule aplicate, cu deosebire, de arta *Paleoliticului*

---

[17] După studiile de specialitate se constată unitatea și universalitatea primelor manifestări vizuale ale vârstei fragede precum sunt *mâzgăliturile* și *omul mormoloc* (la 4/5 ani), reprezentări similare, indiferent de rasă, sex sau arie culturală (modalitate de vizualizare care poate sta la baza modului de percepere a **m.f.s.**).

[18] Stiluri picturale care nu pot fi considerate simpliste sau „primitive", întrucât acestea reprezintă manifestări „primare" ale Inconștientului, expresii fundamentale ale psihicului uman.

Superior, de artele *Antichităţii* şi a *Evului Mediu*, dar şi de unele stiluri ale *Artei Moderne*;

b) însă poate cel mai convingător argument în favoarea viabilităţii **m.f.s.** este cel întemeiat pe structura originară a psihicului uman. În acest sens, *Inconştient*-ul reprezintă elementul care asigură sursa şi energia necesară perceperii şi reflectării Naturii. Factor prin care se pot explica interacţiunea artei cu domeniile subtile ale spiritului şi modul de cunoaştere afectivă a realităţii.

Pentru a justifica aceste afirmaţii, în sens ipotetic, considerăm că această sursă fundamentală se găseşte în zona manifestării arhetipurilor[19], regiune aflată undeva în zona formării simbolurilor. Regiunea unor profunzimi, locaţie a unor energii latente care prin valenţele lor fundamentale generează funcţii ce stau la baza unor aspecte spirituale, precum este intuiția sau pulsiunea creatoare. Un complex primar, care va produce și nevoia fundamentală de artă.

Potrivit acestui raţionament, credem că astfel s-a indicat zona apariţiei sentimentului artistic (sau, sursa domeniului artelor). Zona asigură apariţia şi a altor sentimente de natură fundamentală, context prin care se poate explica relaţia „interactivă" a artei cu unele domenii spirituale (cum sunt metafizica, religia şi mitologia).

---

[19] *Arhetipul*, concept care după psihologul și psihiatrul C. G. Jung ţine de *Psihologia abisală* și *Inconștientul colectiv*. Impulsul fundamental al *Inconştientului* este dorinţa de autoafirmare, concept esenţial pe care aici îl interpretăm ca aspiraţia umană de cunoaştere prin *creaţie*.

Pe temelia datelor descrise, se constată că **m.f.s.** are originile în Inconștient, în cele mai intime locații ale ființei umane. Realitate care ar trebui să stea și la baza definiției artei vizuale[20].

În concluzie, prin argumentele de mai sus aduse în favoarea **m.f.s.**, am dorit să demonstrăm faptul că această formă de percepere și de redare a realității este mai mult decât rezultatul unui complex social etc. Argumente ce susțin nu un fenomen ipotetic, ci o realitate „obiectivă", care își are originea în structura psihică umană.

*

În final, la constatările de mai sus, se pot adăugă încă două observații semnificative analizei de față:

În Artă nu există *progres*, ci derularea constantă a unor modele estetice, expresia pregnantă a *evoluției* idealurilor universale de perfecțiune.

După a doua constatare, *Arta* este un dat natural a lui *homo sapiens sapiens* prin care rasa umană poate fi definită ca specială față de alte ființe inteligente ale Cosmosului.

Afirmațiile de mai sus, legate direct sau indirect de domeniul artelor vizuale, exprimă punctul de vedere al unui artist vizual față de problemele culturii contemporane.

---

[20] Constatare ce poate fi considerată un criteriu estetic, întrucât o mare parte a definițiilor actuale ale artei sunt centrate pe criterii pronunțat „exterioare", de natură materialistă, ale societății de consum.

Anumite constatări şi interpretări pot fi de natură subiectivă, însă necesare pentru creaţia personală[21], utile şi din perspectiva relaţională faţă de celelalte domenii ale culturii. Întrucât configurarea artelor actuale indică un moment crucial, o perioadă în care se conturează noi direcţii de evoluţie spre un viitor astăzi greu de imaginat.

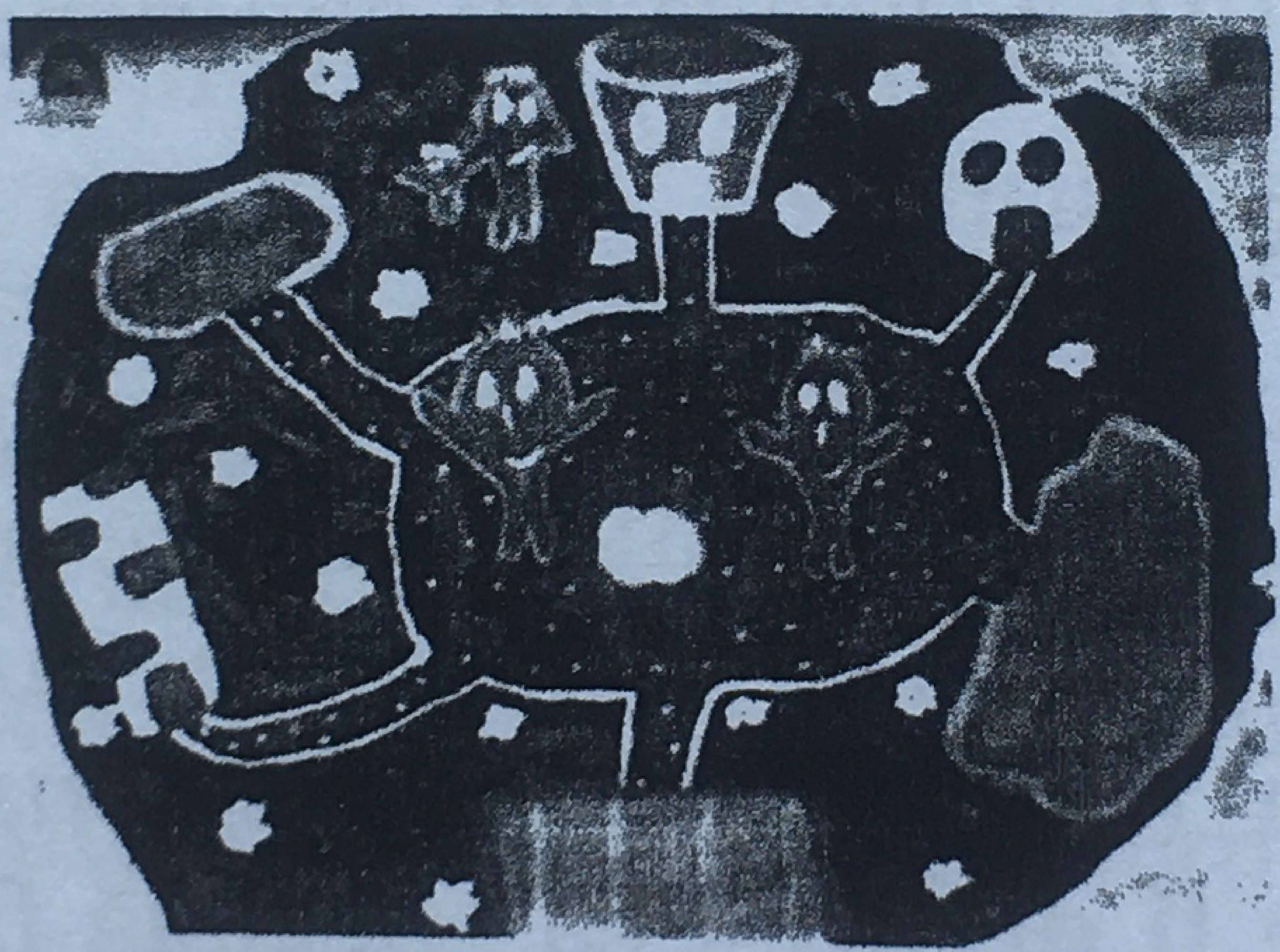


Fig. 12. *Parcul oraşului*

[21] Crezul artistic personal: (...) Pe parcursul carierei profesionale, căutările au vizat, îndeosebi, subiecte ale imaginarului, cercetare ce m-a condus spre explorarea universului metafizicii. Drept urmare, preocupările artistice actuale presupun continuarea programului estetic început cu ani în urmă, căutările prezentului fiind centrate pe studiul domeniului fascinant al sacrului.

Modelul figurativ-simbolic în istoria picturii:

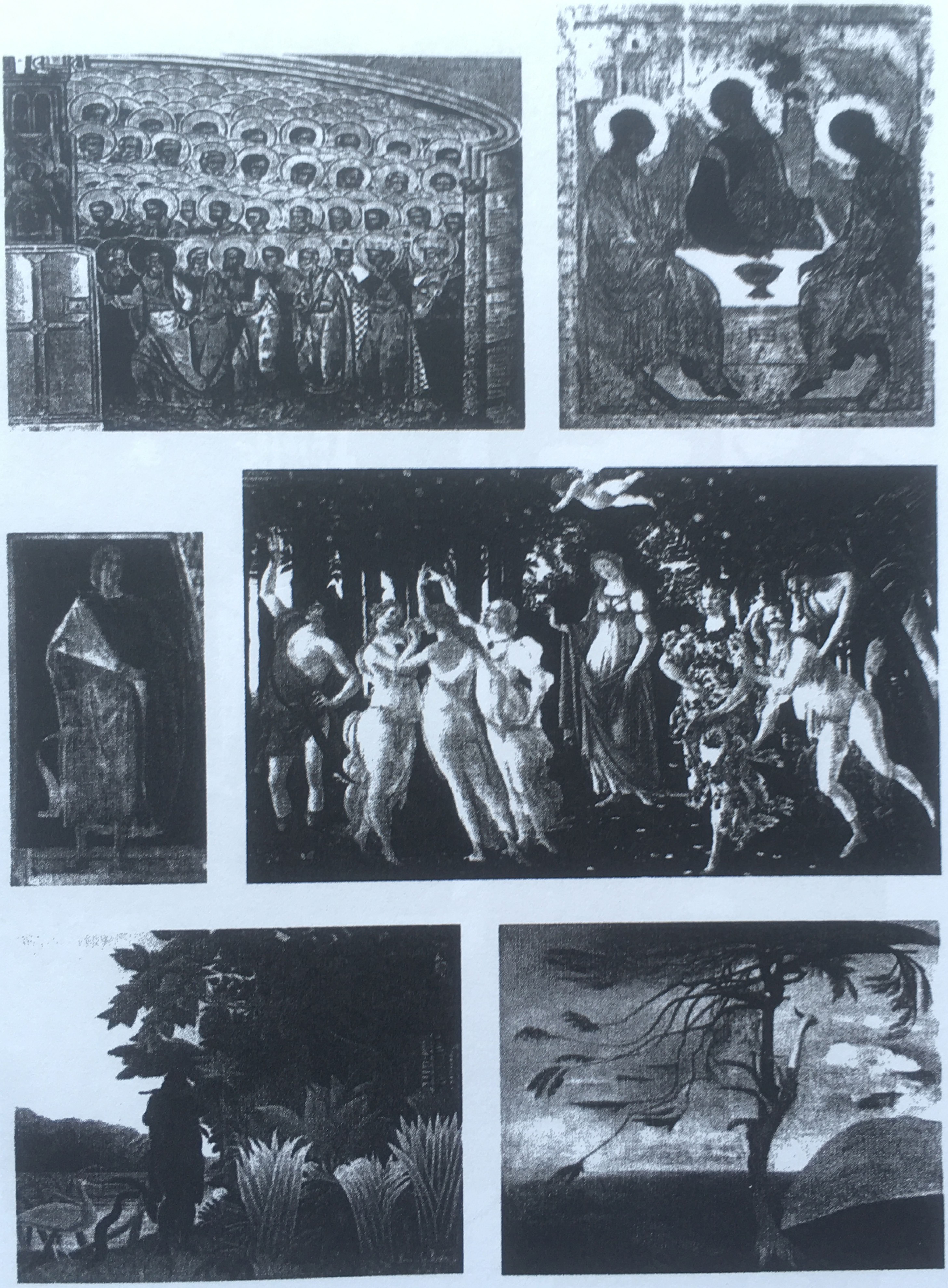


Fig. 13, 14, 15, 16, 17, 18.

Modelul figurativ-simbolic în istoria picturii:

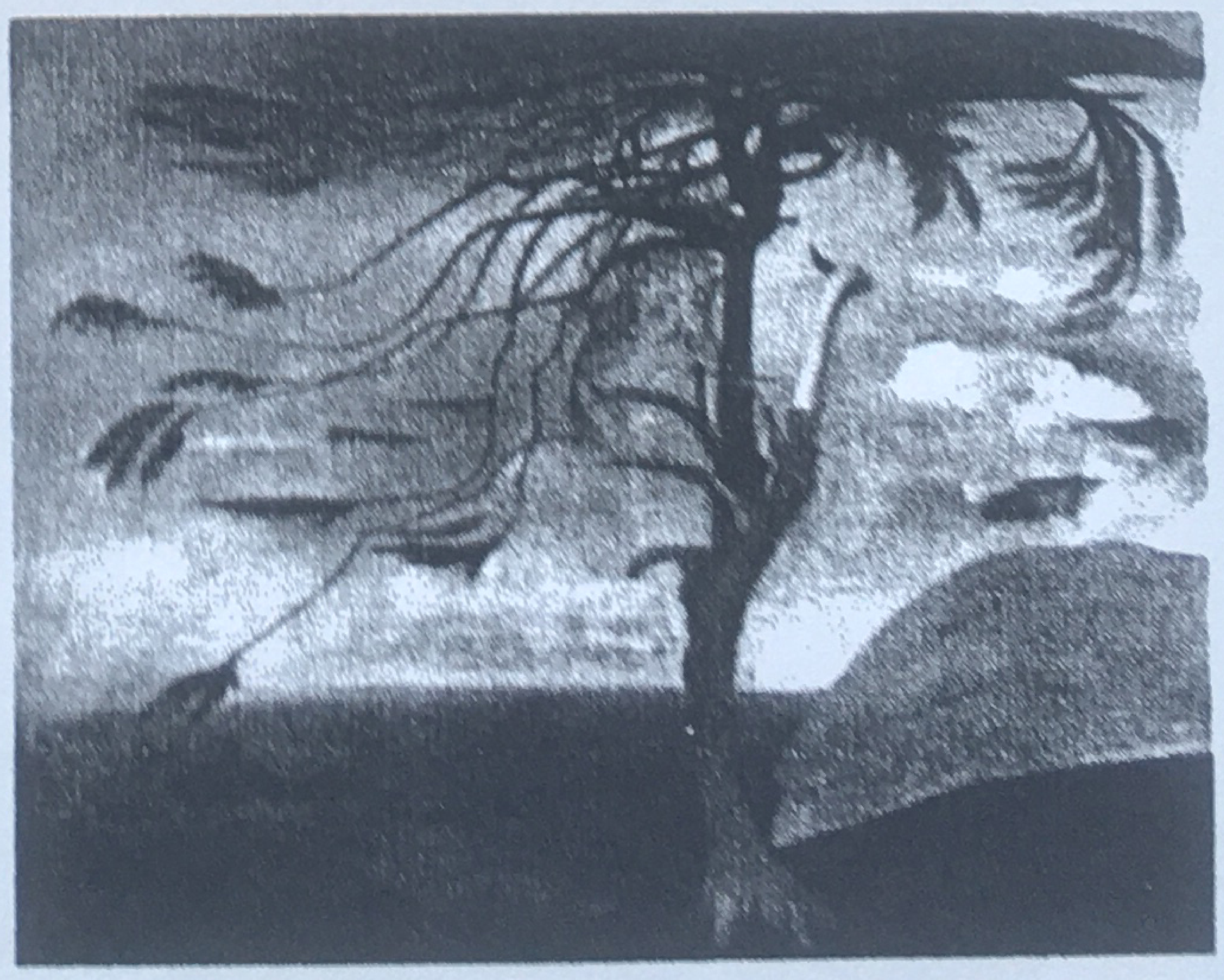


Fig. 13, 14, 15, 16, 17, 18.

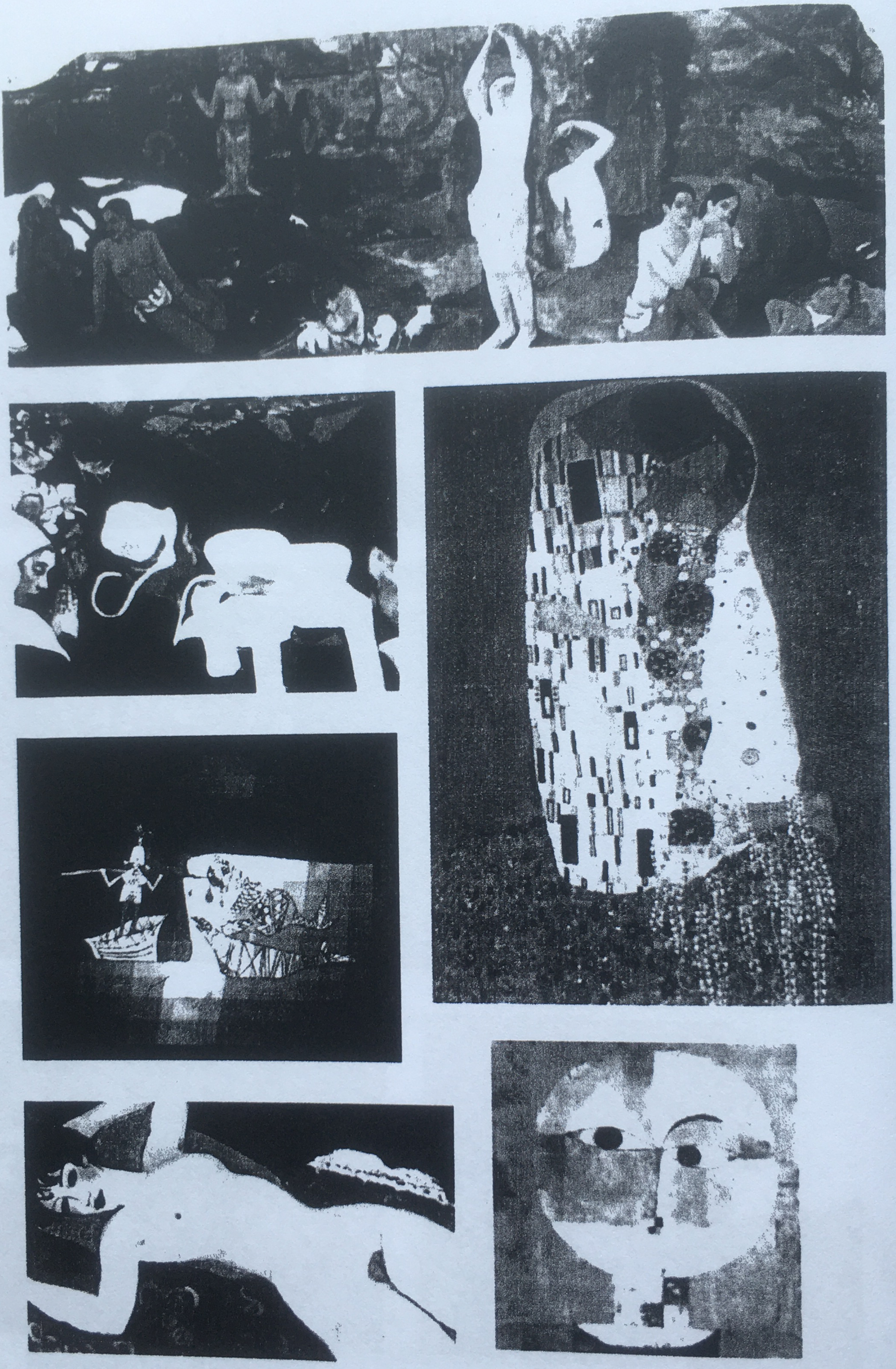


Fig. 19, 20, 21, 22, 23, 24.

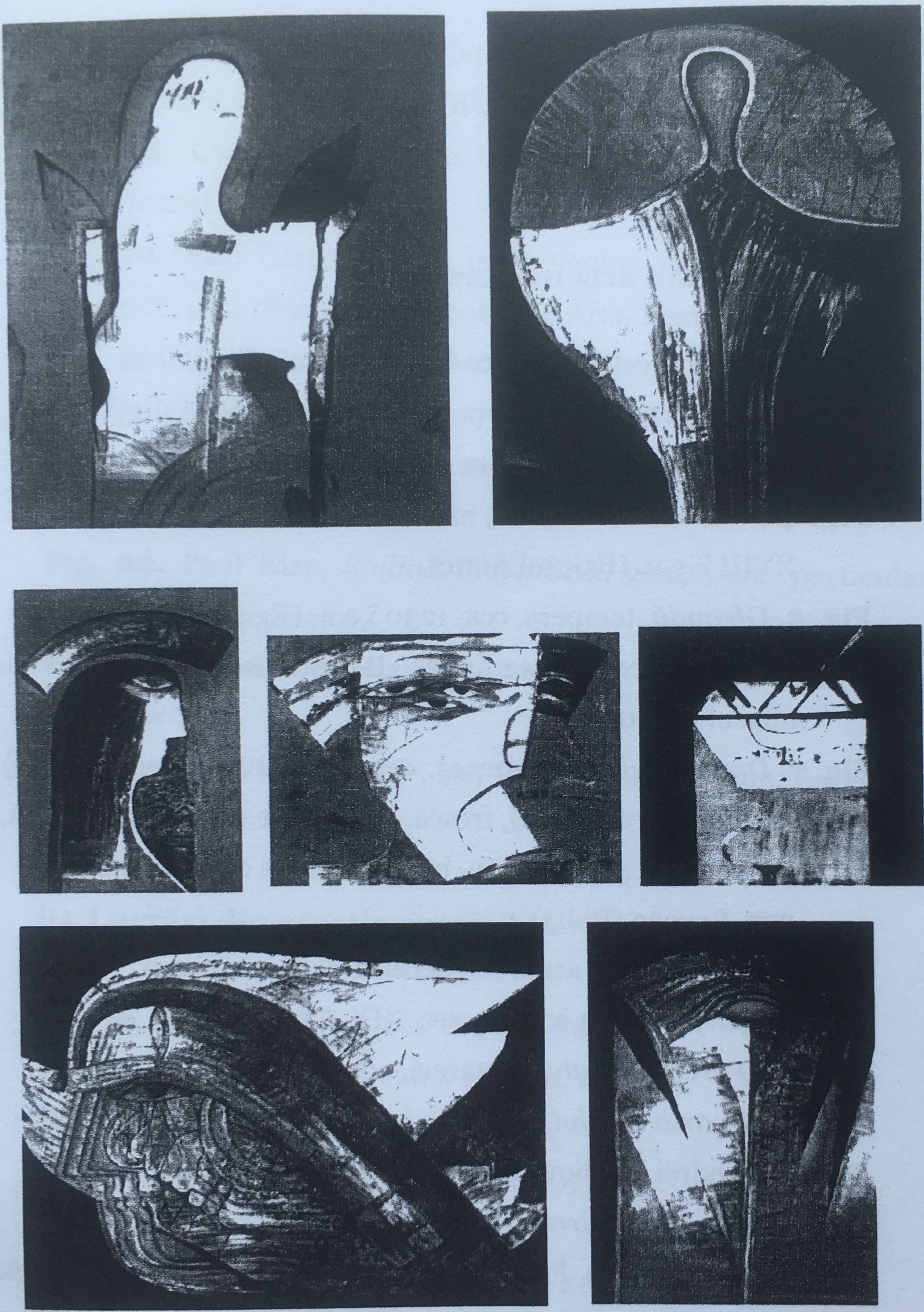


Fig. 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31.

LISTA ILUSTRAȚIILOR

a) Lucrări din arta universală:

Fig. 1. *Artă rupestră*, peştera Chauvet, cca. mileniul 32 .

Fig. 2. *Artă rupestră*, peştera Lascaux, cca. mileniul 15 .

Fig. 2. *Artă rupestră*, peştera Altamira, cca. mileniul 12.

Fig. 4. *Muzicante*, tempera, mastabaua lui Nait, Teba, sec. XVIII î. e.n. (Egiptul Antic).

Fig. 5. *Ofrandă*, tempera, cca. 1230 î.e.n. (Egiptul Antic).

Fig. 6. *Friza arcaşilor*, ceramică glazurată, sec. V. î.e.n., Persia, muzeul Luvru.

Fig. 7. *Dame în albastru*, frescă, cca. 1500 î.e.n. (Grecia Antică).

Fig. 8. *Primăvara (Flora)*, frescă, cca. 60 d.e.n., Muzeul Napoli.

Fig. 9. *Iustinian şi alaiul său*, bis. Apolonius cel nou, mozaic, 377, Ravena (Italia).

Fig. 10 *Anotimpuri*, acuarelă, Seceleanu Alexa - 4 ani.

Fig. 11. *Şarpe*, desen colorat, sec. XIX, Oceania.

Fig. 12. *Parcul oraşului*, acuarelă, anonim 6 ani.

Fig. 13. *Poarta raiului*, Voroneţ, frescă, 1457, Nordul Moldovei.

Fig. 14. Andrei Rubliov, *Sfânta Treime*, temp., 1425, Galeria Tretiakov, Moscova.

Fig. 15. Piero della Francesca, *Profetul Eremia*, Frescă, 1452, bis. Arezzo (Italia).

Fig. 16. S. Botticelli, *Primăvara*, 1478, tempera pe lemn, Muzeul Uffizi, Florenţa.

Fig. 17. Henri Rousseau, *Îmblânzitoarea de șerpi*, 1907, up., Muzeul d'Orsay, Paris.

Fig. 18. Csontváry Kosztka Tivadar, *Cedru solitar*, up., 1907, Muzeul Csontváry, Pécs.

Fig. 19. Paul Gauguin, „De unde venim, cine suntem, încotro mergem", up., 1897, Museum of Fine Arts, Boston.

Fig. 20. Paul Gauguin, *Lupta lui Iacob cu Îngerul*, up., 1888, Galeria Națională a Scoției, Edinburgh.

Fig. 21. Gustav Klimt, *Sărutul*, up., 1908/9, Österreichische Galerie, Viena.

Fig. 22. Paul Klee, *Sinbad marinarul*, guașă, col. particulară, Berna.

Fig. 23. Amedeo Modigliani, *Nud*, up,. 1917, col. particulară, New York.

Fig. 24. Paul Klee, *Senecio*, uc., 1922, Kunstmuseum, Basel.

b) Lucrări din creația autorului:

Fig. 25. *Mesager*, up., 135 x 120 cm, 2012.

Fig. 26. *Iluminare*, up., 120 x 100 cm, 2014.

Fig. 27. *Profil*, up., 40 x 60 cm, 2017.

Fig. 28. *Beyond*, up., 40 x 60 cm, 2007.

Fig. 29. *Altar,* up., 50 x 50 cm, 2016.

Fig. 30. *Heruvim*, up., 100 x 120 cm, 2010.

Fig. 31. *Autoportret*, up., 40 x 60 cm, 2015.

SPAŢIUL PLASTIC[1]

Tema studiului de faţă este *spaţiul plastic*, o variantă particulară a spaţiului fizic.

Noţiunea de spaţiu[2] reprezintă un concept foarte complex, entitate ce însumează lucrurile şi fenomenele naturii, modul de existenţă a lumii, a universului nostru. Termen comun și totodată special, pe parcursul istoriei culturii *spaţiul* a avut numeroase descrieri.

Spaţiul se manifestă în trei dimensiuni, pe coordonatele *orizontală* şi *verticală*, prin *lungime*, *înălţime* şi *lăţime*. Acesta este sesizat în trei poziţii caracteristice: dreapta – stânga, faţă – spate, jos şi sus. Ca manifestare fizică, spaţiul asigură modul de

---

[1] Articol prezentat la Sesiunea de comunicări „Zilele Universităţii de Arte *G. Enescu*", Iaşi, în data de 25. 10. 2006, cu titlul „Spaţiul plastic în artele contemporane".

[2] **SPÁȚIU,** *spații,* s.n. **1.** Formă obiectivă și universală a existenței materiei, inseparabilă de materie, care are aspectul unui întreg neîntrerupt cu trei dimensiuni și exprimă ordinea coexistenţei obiectelor lumii reale, poziţia, distanţa, mărimea, forma, întinderea lor. **2.** Întindere nemărginită care cuprinde corpurile cereşti; văzduh; porţiune din atmosferă; întinderea, locul care ne înconjoară **3.** Loc, suprafaţă, întindere limitată. **4.** Loc (liber) între două obiecte; distanţă, interval **5.** Interval de timp, răstimp. /Din limba lat. spatium, fr. espace //DEX 2009 (variantă prescurtată).

existenţă a materiei în mişcare, prin *întindere*, *mărime*, *poziţie*, *formă* şi *ordine* ş.a. Dacă, potrivit fizicii clasice, spaţiul apare în trei dimensiuni (alături de ipoteza spaţiului cu „n" dimensiuni al *Multiversului*), după fizica modernă există mai multe ipostaze spaţiale.

Datorită structurii psihice, perceperea realităţii de către om condiţionează formele de reprezentare ale spaţiului.

În ansamblu, fenomenul spaţial poate fi abordat multiplu: în sens obiectiv şi subiectiv, absolut şi relativ etc., având semnificaţii de ordin filozofic, ştiinţific, artistic, religios etc. Modul de abordare a spaţiului condiţionează configuraţia unor domenii ale practicii, precizând definiţia diferitelor discipline. În general, spaţiul apare ca o construcţie mentală, suma experienţei personale, totalul datelor spaţio-temporale, rezultat al cunoaşterii apriori. Spaţiul asigură mediul desfăşurării lucrurilor şi a fenomenelor, proces perceput prin organele de simţ ale omului. Situaţie după care spaţiul poate fi (sau trebuie) considerat *spaţiu fiziologic* (cf. E. Mach). Datorită acestei realităţi, reflectarea mediului ambiental este de natură subiectivă, constatările de factură obiectivă fiind soluţionate prin diverse mijloace tehnologice[3].

Prin urmare, în arte spaţiul este redat prin reprezentări întemeiate pe simţurile anatomo-fiziologice, baza *cunoaşterii interne* şi *externe* a

---

[3] După savantul Jean Piaget realitatea este percepută individual şi subiectiv ca suma spaţiului de patru dimensiuni (3D+1T); aşadar, fenomenul spaţial este rezultatul cumulat al procesului de (re)cunoaştere şi asimilare a datelor mediului înconjurător (de la cunoaşterea afectivă la cea raţională).

lumii. În practică, redarea obiectivă a spaţiului este asigurat de diversele discipline ale *Fizicii*[4], iar *Matematica* se ocupă de aspectele abstracte ale acestuia.

Privitor la dimensiunea spaţiului, în cazul unei analize din perspectivă umană, lumea apare de proporţii inimaginabile (supraumane), manifestându-se ca universuri extrem de mari şi mici, ca lumi Macro- şi Microcosmice.

Legat de noţiunea de spaţiu, menţionăm faptul că acesta nu poate fi separat de noţiunea de *timp*, cei doi termeni aflându-se într-o relaţie organică (conform fizicii clasice). Însă, potrivit fizicii moderne, timpul se comportă ca o entitate *relativistă*, adaptabilă la diverse situaţii speciale[5]. Realitate ce defineşte universul nostru faţă de celelalte lumi ale Multiversului.

*

Pentru a evidenţia proprietăţile spaţiului în domeniul *Artei Vizuale*, în continuare vom propune, prin analogie, descrierea spaţiului din punctul de vedere al unor ştiinţe cum ar fi *Psihologia, Geometria* și *Filozofia*.

Psihologia este ştiinţa care a secondat în mod constant arta vizuală prin studiul fiinţei umane. Spaţiul în Psihologie este descris ca o entitate rezultată din reflectarea subiectivă a lumii, acesta fiind perceput cu ajutorul organelor de simţ

---

[4] Trebuie să precizăm și rolul convenţiilor aplicate în această disciplină, alături de precizia observaţiei ce depinde în mod direct de nivelul tehnologic al civilizaţiei respective.

[5] Timpul în prezent este insuficient cunoscut, problemă care se va rezolva odată cu aprofundarea cunoştinţelor despre spaţiu.

anatomo-fiziologice. Astfel, *spaţiul psihologic* este sesizat prin sensibilitate şi prin experienţă empirică, în conformitate cu legile percepţiei vizuale.

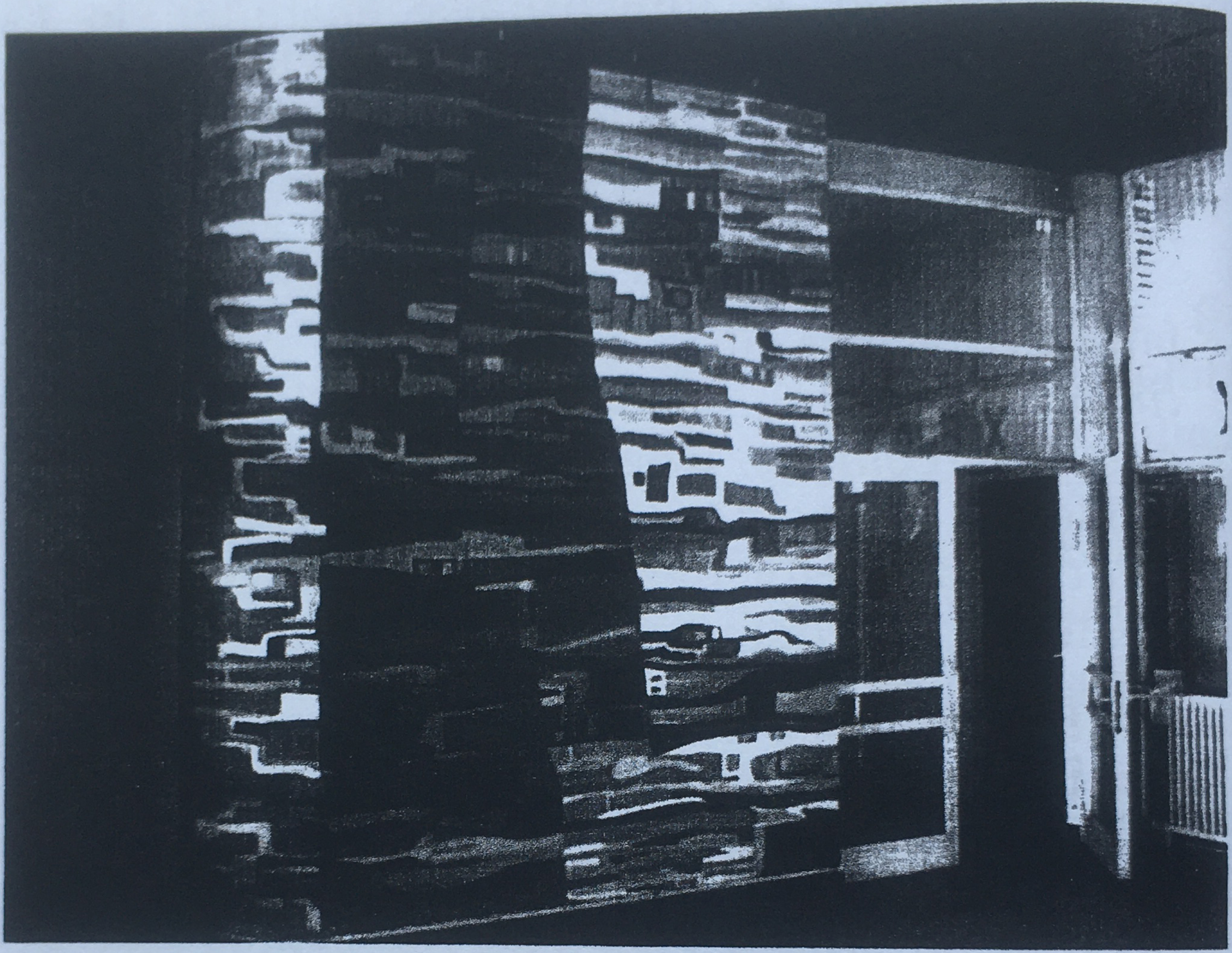


Fig. 1. *Semne*, tempera pe zid.

La modul propriu, spaţiul psihologic este descris prin eterogenitate şi variabilitate, ca o entitate discontinuă şi anizotropă.

Fiind un aspect relevant şi pentru subiectele următoare, pentru început vom detalia fenomenul „percepţiei", întrucât prima fază de sesizare a lucrurilor mediului înconjurător este realizată de actul „percepţiei", etapă urmată de „reprezentare" şi de „imagine", termeni de bază pentru artele vizuale.

Percepţia spaţiului (în cea mai mare măsură) aparţine simţului vizual, presupunând anumite

capacităţi de detectare şi de identificare a obiectelor, fenomenelor şi a proprietăţilor lor fizice (formă, culoare, materialitate, mărime etc.).

Percepţia, manifestare senzorială de bază, reprezintă un act complex, fiind raportat la capacitatea de învăţare şi de memorare, la limitele experienţei personale. Percepţia, în ultimă instanţă, este rezultatul acţiunii convergente a ansamblului senzorial vizual, auditiv, tactil, kinestezic, proces care asigură cunoaşterea lucrurilor în unitatea lor şi care se manifestă prin evoluţii graduale, de la identificarea unor caracteristici izolate la început, până la perceperea globală a lucrulilor în context spaţial tridimensional[6].

Reprezentarea[7] este un act complex de reflectare a obiectelor și fenomenelor realității (în absenţa acestora), proces bazat pe memorie şi pe experienţă finalizată prin *imagine*.

Imaginea vizuală[8] se defineşte treptat: la începutul sesizării (perceperii), obiectul-ţintă este identificat prin contur, apoi treptat se recunosc forma, culoarea, umbra, textura şi mişcarea, iar în ultima etapă obiectul-ţintă este recunoscut şi „amplasat" în spaţiul real 3D. Recunoaşterea obiectului (a formei vizuale) presupune existenţa

---

[6] După psihologul Sigmund Freud, *reprezentările vizuale* aparţin inconştientului, iar cele *verbale* preconştientului.

[7] Evocarea mintală, pe baza percepţiilor anterioare, a obiectelor şi fenomenelor realităţii.

[8] Imagine 1) Reflectarea unui obiect în mintea omenească sub forma unor senzaţii, percepţii sau reprezentări, lumea percepută prin simţuri 2) Reproducerea unui obiect de tip mental după un sistem optic; reprezentarea plastică a unui obiect, fiinţă; reprezentarea artistică a realităţii (DEX'09, variantă prescurtată).

unui factor de referinţă, o situaţie relaţională dintre obiect şi ambianţă, în acest sens în limbajul vizual-artistic utilizându-se expresia *fond* (plan de adâncime) şi *figură* (formă).

Imaginea artistică constituie o variantă specială a conceptului de imagine, rezultatul unui proces de sinteză, de reconfigurare creatoare a realităţii. Imaginea artistică se materializează prin *imaginea plastică*, fie pictural-grafică 2D, fie prin imagine volumetrică 3D.

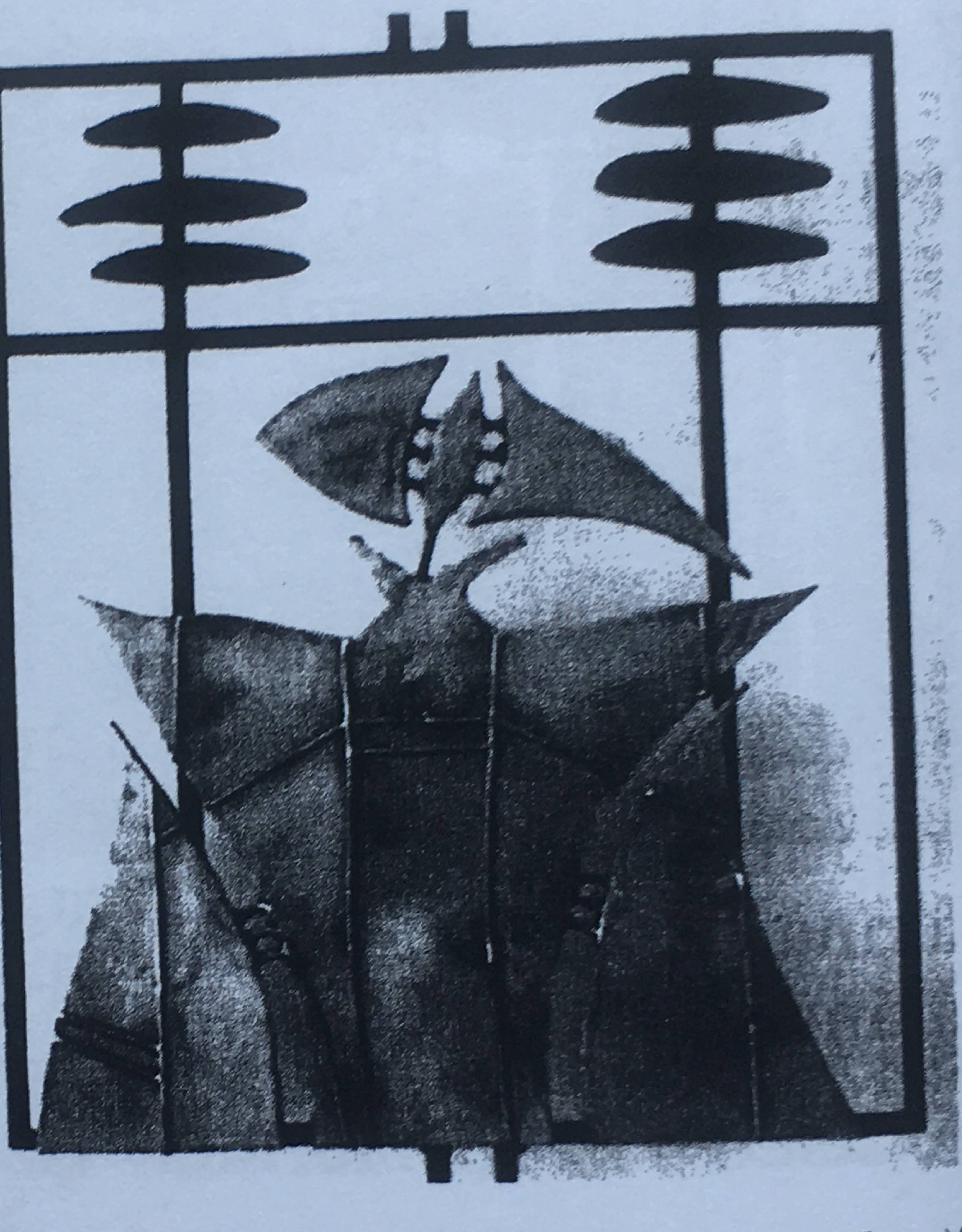


Fig. 2. *Înger*, metal patinat.

Referitor la spaţiul 2D[9], semnalăm faptul că acesta nu apare strict plan, în sensul în care suprafaţa plană totdeauna se găseşte în raport de reciprocitate cu forma căreia îi asigură locul. În cazul relaţiei *fond-figură* (sau al contrastului dintre *deschis* şi *închis*) se creează efecte de apropiere sau de depărtare,

[9] În continuare, în locul expresiei bi- şi tridimensional, vom utiliza simbolurile 2D şi 3D (2/3 = bi/ tri; D = dimensiune).

producând iluzia spaţială a realităţii 3D. Aspecte prin care spaţiul 2D va sugera constante tendinţe spaţiale 3D, astfel suprafaţa 2D nemaiapărând riguros plană. Reprezentarea spaţiului 2D va diferi de cea a spaţiului 3D, în sensul încare *Desenul* în alb şi negru, prin iluzia profunzimii, redă în mod credibil spaţiul real.

Continuând analiza spaţiului din punctul de vedere al ştiinţelor (în raport cu artele vizuale), vom desemna domeniul matematic prin disciplina *Geometrie*, domeniu care a contribuit în mod eficient la dezvoltarea tuturor sectoarelor societăţii. În istoria omenirii, această disciplină ştiinţifică a interferat în mod constant cu domeniul vizual, astfel că numeroase creaţii ale istoriei artei vizuale sunt realizate sub influenţa ei.

Din punctul de vedere al *Geometriei*, spaţiul constituie o abstracţiune, întemeiată pe construcţii raţionale, logice. Ca atare, spaţiul este considerat omogen, izotrop, metric şi „neutru" (lipsit de materie), o entitate „cantitativă"[10].

În acest context, „spaţiul geometric" poate fi descris prin următoarele caracteristici:

- *are trei dimensiuni*, ceea ce presupune că în orice punct al spaţiului se pot intersecta trei drepte perpendiculare, reprezentând direcţiile de bază: lungimea, înălţimea şi adâncimea;
- este *omogen*, toate punctele sistemului sunt identice, presupunând un ansamblu uniform şi unitar;

---

[10] În sensul în care spaţiul exprimă atât proprietăţi „substanţiale" (obiective), cât şi „relaţionale" (subiective).

- este *continuu*, respectiv, reprezentând o mulţime neîntreruptă de puncte de pe o dreaptă (posibil argument al infinitului...);

- este *izotrop*, termenul presupunând că toate dreptele care trec prin acelaşi punct sunt identice şi au aceeaşi valoare pe toate direcţiile spaţiului, sau altfel spus: spaţiul are aceleaşi proprietăţi pe toate direcţiile;

- este infinit, fapt care exprimă natura absolută a existenţei în sens de nelimitare: în sens spaţial, de *nemărginire*, iar în sens temporal, de *veşnicie*.

În consecinţă, se poate afirma că *spaţiul geometric* reprezintă un spaţiu convenţional şi formal care sigură mediul evoluţiei elementelor vizuale constituite din puncte, drepte, plane şi din corpuri.

Reprezentarea spaţiului geometric în vizual se poate face prin sisteme convenţionale socotite exacte. Astfel, redarea (proiecţiile) corpurilor din spaţiul 3D în 2D se poate efectua prin două principale sisteme:

a) proiecţia centrală /conică (*perspectiva liniară*);

b) proiecţia paralelă /sau cilindrică (*perspectiva axonometrică*).

De-a lungul istoriei culturii, aceste sisteme de reprezentări vizuale au fost/sunt larg utilizate în ştiinţe, tehnologii şi domeniul artelor plastice. În istoria artei, fiecărei perioade artistice i-au fost caracteristice anumite forme de reprezentări cu o viziune artistică proprie. Astfel, în Paleoliticul Superior, în Antichitate şi Evul Mediu au dominat formele specifice Artei Decorative (prin sisteme de reprezentări vizuale „ierarhice", „inverse" şi

„frontale"). Renaşterea a descoperit *perspectiva liniară*, iar în secolul XX *Arta Modernă* a preluat o serie de idei din ştiinţe, transpuse artistic prin reprezentări vizuale proprii, specifice fiecărui stil artistic 2D.

Fig. 3. *Compoziţie*, forme spaţiale.

În domeniul *Filozofiei*, noţiunea de spaţiu a presupus interpretări în conformitate cu epocile istoriei culturii.

În prezent, descrierea noţiunii relevă relaţiile de coexistenţă dintre fenomenele lumii, potrivit celor mai noi teorii cosmogonice. Astfel, spaţiul indică raporturi precum *poziţia, distanţa şi întinderea,* faţă de noţiunea de timp, care reflectă raporturile de *durată, succesiune* şi *simultaneitate*.

În general, se admite că spaţiul real este obiectiv şi „independent", are trei dimensiuni şi este

reversibil, faţă de timpul real, care este unidimensional, linear şi ireversibil.

După majoritatea concepţiilor (din trecut) spaţiul este considerat infinit. Însă, după teoria cosmogonică a „Big Bang"-ului (model astăzi general acceptat), acesta este considerat o entitate finită care, prin capacităţile intelectuale şi senzoriale umane, se manifestă atât în plan conceptual, cât şi în plan perceptiv. Definiţie influenţată de imaginaţie, de intuiţie şi de calitatea investigaţiilor tehnologice şi a instrumentelor de observaţie.

În concluzie, spaţiul poate fi considerat, în acelaşi timp, o noţiune concretă şi abstractă, având un caracter relativ şi „uman". Drept urmare, considerăm că definiţia categoriei de spaţiu rămâne dependentă de cunoştinţele asupra Cosmosului ale fiecărei culturi.

Legat de descrierea spaţiului, în decursul istoriei omenirii au existat numeroase variante la care disciplinele Filozofie şi Fizică au contribuit în mod esenţial. Astfel, pe parcursul timpului s-au conturat două concepţii principale, aflate însă în opoziţie:

- prima a susţinut natura substanţială şi absolută a spaţiului;
- a doua viziune susţine natura abstractă, relaţională şi convenţională a acestuia.

Potrivit concepţiei reprezentanţilor primei grupe (Aristotel, Descartes şi alţii), spaţiul asigură o condiţie necesară prezenţei corpurilor, în care succesiunea evenimentelor are poziţii bine determinate. Deci spaţiul există obiectiv având proprietăţi reale, precum întinderea şi forma (pentru savantul I. Newton, spaţiul şi timpul au fost

considerate entităţi absolute, independente faţă de materie, obiective şi universale).

Iar după opinia reprezentanţilor celei de a doua orientări (Hume, Bergson şi mulţi alţii), spaţiul are un caracter relativ, definindu-se ca idealitate, fiind produsul unui act mintal, expresia subiectivă a conştiinţei. După opinia filozofului I. Kant, spaţiul şi timpul trebuie considerate forme *apriori* ale sensibilităţii umane: *spaţiul nu este nimic altceva decât forma tuturor fenomenelor simţurilor externe, adică condiţia subiectivă a sensibilităţii*[11].

În prezent, conform teoriei relativităţii, spaţiul şi timpul constituie o unitate organică, un sistem, în care spaţiul este descris ca fiind curb, şi unde timpul reprezintă a patra dimensiune, acesta fiind reversibil. Dincolo de constatările de mai sus, teoriile filozofice şi ştiinţifice ale secolului XX au arătat că, dacă realitatea cotidiană poate fi suficient de bine descrisă prin fizica clasică, aceasta însă nu mai este aplicabilă descrierii şi înţelegerii universului micro- şi macrocosmic.

Odată cu extinderea cunoaşterii constatăm că modalităţile de abordare a spaţiului din partea filozofiei şi a ştiinţelor deseori interferează, în sensul unor suprapuneri benefice.

În acest context, noţiunea de spaţiu şi de timp, finit şi infinit, materie şi spirit etc. capătă noi conotaţii, elemente mereu reevaluate în conformitate cu noile teorii ale cunoaşterii[12].

---

[11] Immanuel Kant, *Critica raţiunii pure*, Ed. IRI, Bucureşti, 1994, pag. 77.

[12] De exemplu, în această accepţiune *vidul* nu mai este considerat ca „gol” şi inert, el reprezentând locul manifestării unor energii originare, a câmpului cuantic

În continuare vom încerca o succintă paralelă între o serie de concepte ale Filozofiei şi ale Artei Vizuale, între spaţiul *fizic* şi cel *plastic*. Întrucât, „spaţiul plastic" reprezintă un concept care, de asemenea, presupune o serie de criterii ordonatoare, potrivit legilor Universului.

Drept urmare, redarea obiectivă a realităţii impune un număr de criterii şi de reguli cu valoare normativă (general valabile), criterii ce acţionează şi în practica artistică, însă adaptată specificului artelor (vizuale).

Din aceste criterii obligatorii, în primul rând, denumim *legea*, concept fundamental care asigură cunoaşterea realităţii, noţiune general valabilă în interpretarea fenomenelor Naturii.

Însă, referitor la artele vizuale, datorită caracterului obiectiv şi a sensurilor restrictive, legea în artă nu poate fi aplicată similar ştiinţelor, termenii fiind echivalaţi potrivit fiecărui domeniu artistic.

Fig. 4. *Cavalerii Apocalipsei*, forme spaţiale.

În sprijinul acestei afirmaţii, semnalăm faptul că în realitate legile sunt *invenţii omeneşti, eficiente şi comode, pentru a cunoaşte şi mai ales pentru a prezice*[13], fiindcă *legile sunt invenţii libere ale spiritului uman care nu se pot justifica a priori nici prin natură, nici în vreun fel oarecare*[14].

Întrucât şi în domeniul (subiectiv) al Artei Vizuale acţionează anumite forme de energii ordonatoare (cf. specificul spaţiului *plastic*), în locul termenului de „lege" propunem expresia *principiu*[15]. Context în care principiul reprezintă cauza primară a manifestărilor naturii, faţă de legi care precizează esenţa acestor manifestări.

În Arta Vizuală principiile acţionează prin *compoziţia plastică*, termen ordonator al formei vizuale, al tuturor elementelor de limbaj plastic, modalitatea adecvată elaborării tuturor creaţiilor plastice.

În contextul legilor Univerului, în mod similar, pentru artele vizuale constatăm prezenţa principiului *unităţii* şi *ordinii*, alături de *simetrie* şi *gravitaţie*. Regăsim astfel noţiuni ale filosofiei, geometriei şi fizicii, concepte de bază şi pentru artele vizuale.

Echivalarea acestor termeni este posibilă datorită faptului că opera de artă (vizuală), prin valenţele sale conceptuale şi formale, indică un univers „paralel", o lume asemenea celei reale. În

---

13 Robert Clarke, *Noile enigme ale universului*, Polirom, Iaşi, 2000, pag. 61.

14 Viktor Farkas, *Întâmplări enigmatice*, Humanitas, Bucureşti, 2002, pag. 255.

15 Element primordial, cauză primară sau punct de plecare a ceva /DEX '09.

Universul artistic acţionează forţe ca *spaţiul*, *timpul*, *ordinea* sau *armonia*, precum şi o varietate practic nelimitată de *forme*.

Drept urmare, suprapunerea unor termeni din artă şi filozofie exprimă sensuri convergente care oglindesc, prin mijloace proprii, aceeaşi realitate.

Datorită acestor situaţii de echivalenţă, construcţia spaţiului plastic se întemeiează pe următoarele principii, socotite fundamentale:

a. Unitatea şi Diversitatea;
b. Ordinea şi Dezordinea;
c. Armonia (Simetria, Echilibrul, Proporţia şi Ritmul)[16].

Principiile de mai sus reprezintă expresia dialectică a realităţii, unde ,,armonia" apare ca expresia năzuinţelor umane de perfecţiune.

Revenind la problematica spaţiului plastic, constatăm că pentru artele vizuale spaţiul reprezintă un element esenţial, mijloc şi loc al manifestării lor.

Astfel, Arta Vizuală este condiţionată şi caracterizată prin primatul spaţiului (criteriu prin care aceasta diferă mult de arta Muzicii sau a Dansului, domenii pentru care elementul fundamental este timpul).

Însă primordialitatea spaţiului plastic atrage după sine modificarea conceptului de timp ca *timp plastic* (în Arta Vizuală un element supus spaţiului plastic). Timpul plastic se suprapune *mişcării*

---

[16] Pentru artele vizuale *Armonia* reprezintă mijloc şi scop, reunind cele patru componente, importante repere conceptuale care au eficienţă estetică maximă în tandem. Datorită importanţei estetice şi socio-culturale a *Armoniei*, acest concept poate fi alăturat celor două principii mai sus amintite.

plastice, ca expresia unor acţiuni vizualizate în formă statică prin imagini simultane sau succesive. Posibilitate ce permite reprezentarea aparte prin imaginea plastică, de a sugera spaţiul şi timpul (real).

Fig. 7. *Comunicare*, acrilic pe zid.

Spaţiul plastic sintetizează datele naturii, combinând elementele obiective ale realului cu viziunea subiectivă a autorului operei de artă. Astfel, din suma datelor obiective şi subiective, în final se realizează un „tablou", un ansamblu specific, oglindă fidelă a realităţii interioare și exterioare.

Din domeniul artelor, pentru Arta Vizuală spaţiul reprezintă un termen central, punct de referinţă, mod „natural" de manifestare. Pentru artele vizuale 2D şi 3D spaţiul plastic apare ca purtătorul unor sensuri materiale şi spirituale, obiective şi subiective, expresia unui univers real şi virtual

(ideal). În acest mod, spaţiul plastic asigură cadrul optim prin care devine posibilă vizualizarea ideilor şi aspiraţiilor unui creator, unui stil artistic, unei culturi.

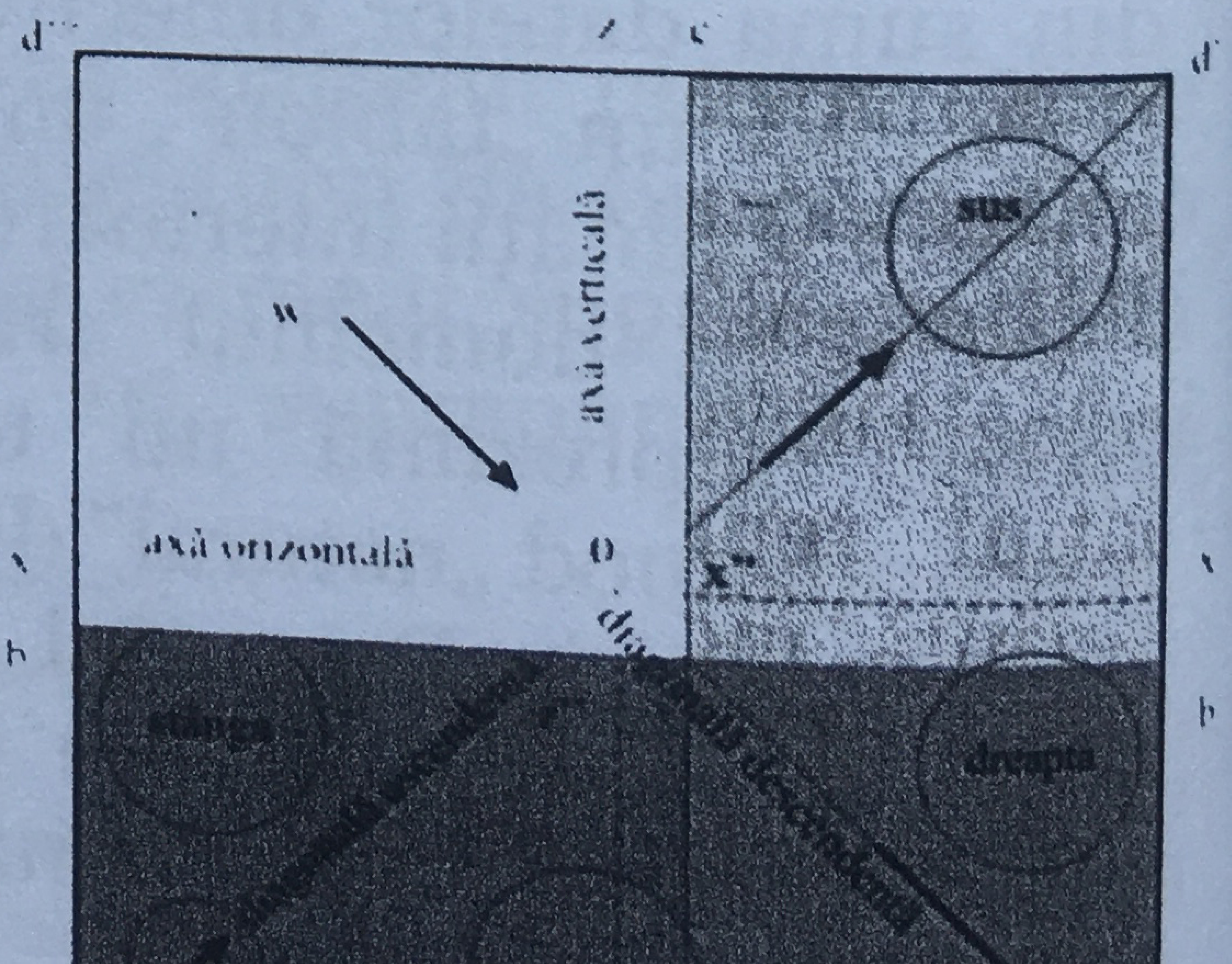
Spaţiul plastic mai poate fi descris ca un factor ce asigură mediul lucrurilor reprezentate (cu sens de delimitare şi de protejare faţă de exterior), oferind cadru optim evoluţiei formelor artistice.

Pentru spaţiul plastic 2D funcţia de delimitare este asigurat de *cadrul plastic*, iar mediul evoluţiei formelor vizuale este asigurat de *câmpul plastic*. Astfel, în plan fizic (material), spaţiul plastic poate fi descris prin aceste două componente de bază.

Pentru analiza spaţiului plastic, mai exact, a *câmpului plastic*, vom propune o figură geometrică, pătratul, format utilizat în artă. În acest sens, propunem o „hartă perceptivă a tabloului", desen prin care analizăm anumite proprietăți ale câmpului plastic, baza organizării compoziţionale.

Figurile 6*a* și 6*b* reprezintă imagini relevante pentru un tablou în care acţionează forţele ce definesc o operă de artă 2D. Conform mecanismelor vizual-perceptive, constatăm următoarele:

Fig. 6 a..



Pentru figura 6a, inițial, este sesizat punctul *d* al colţului stâng-jos al pătratului (pentru cititorii de direcţie stânga-dreapta), privirea urcând în punctul *d'* de „sosire", în colţul superior drept al tabloului. Dreapta *dd'* reprezintă *diagonala ascendentă*, iar dreapta *d"d'"*, *diagonala descendentă*; punctul *o* reprezintă *centrul* spaţiului plastic, iar cercul *w*, o zonă de centru secundar. Tendinţe dimensionale reductive, în opoziţie cu zonele dreapta – sus, care au tendinţe de alungire, mărire şi înălţare;

a) sensurile traseelor, focarelor şi ale direcţiilor câmpului plastic indică tendinţe ascendente sau descendente, centrifuge şi centripete, angulare şi circulare etc., evocând mişcarea plastică „fără deplasare", astfel: relaţia dinamică ascendentă centrică *do* şi cea descendentă excentrică *ob'*;

b) dimensiunea verticală, în general, aparţine vederii, iar dimensiunea orizontală aparţine acţiunii (cu sensuri statice sau dinamice);

c) partea superioară a pătratului este percepută ca zonă a cerului sau a aerului, indicând îndepărtarea și partea „uşoară" a tabloului, iar zona inferioară semnifică pământul sau solul, indicând apropierea și greutatea. Pe aceste considerente este stabilit prim-planul şi planele secundare, planul frontal şi planele de profunzime.

Varianta din figura 6b pune accent pe forţele tensionale ale spaţiului plastic (ale câmpului plastic), pe direcţiile de acţiune ale acestora.

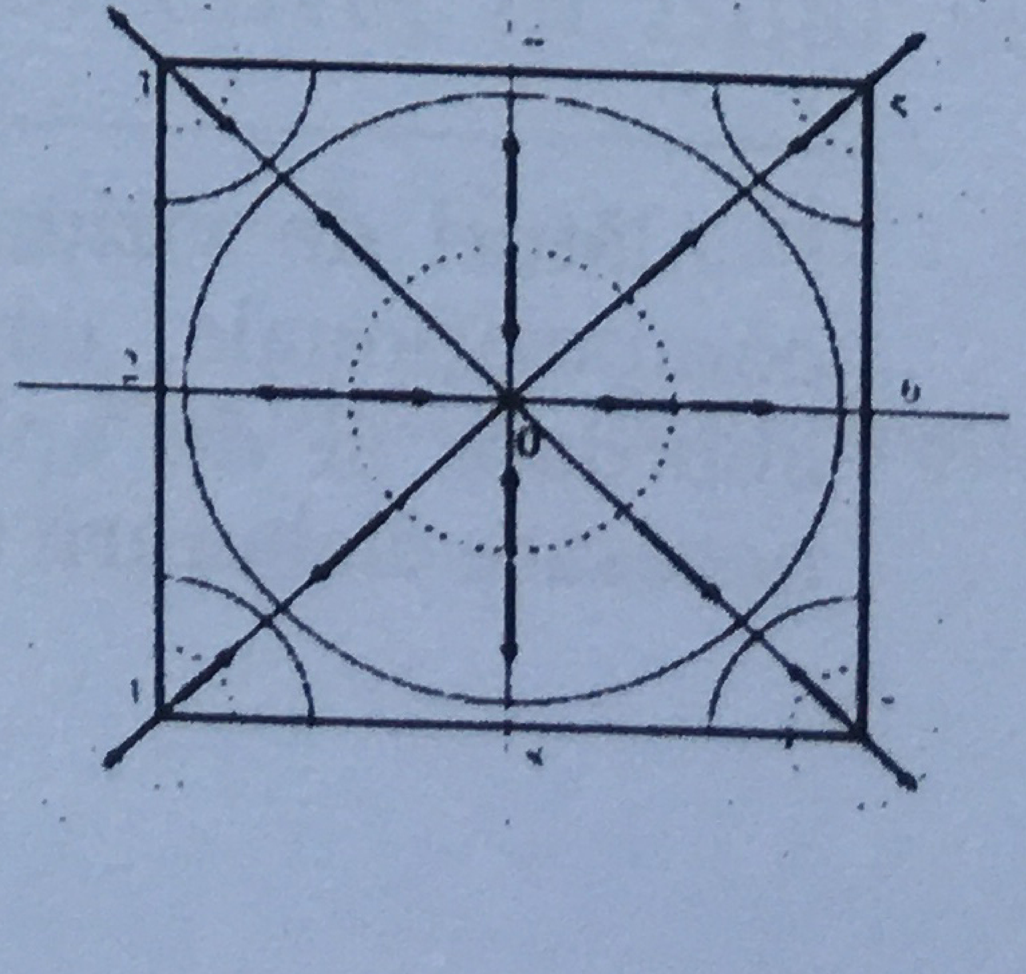


Fig. 6b.

Punctul central *O* reprezintă punctul de iradiere spre colţurile cadrului tabloului, cu sensuri concentrice pulsatorii (pe direcţii centrice şi excentrice), iar colţurile *1, 3, 5 şi 7*, la rândul lor, reprezintă centrele secundare, cu sensuri centrice şi excentrice, care acţionează atât asupra spaţiului interior, cât şi asupra spaţiului exterior, ambiant.

În arta compoziţiei aceste forţe (energii) tensionale sunt importante[17], aspect care stă la baza organizării elementelor de limbaj plastic, la construcţia operei de artă vizuală.

*

În continuare, revenim asupra raportului spaţiu şi timp, referindu-ne asupra modalităţilor de realizare a *spaţiului pictural.*

Spaţiul plastic pictural reprezintă un spaţiu ce leagă spaţiul real 2D de spaţiul virtual 3D (sau de unul imaginar, multidimensional). Proces care presupune o combinaţie complexă între spaţiul 2D real şi spaţiul 3D sugerat, respectiv, o percepţie şi o reprezentare de factură obiectivă şi subiectivă.

Chiar dacă există analogii şi echivalenţe între spaţiul fizic şi cel pictural, imaginea picturală presupune o cale proprie de înţelegere (ca abordare şi decodificare), cu alte semnificaţii, de la a „figura" la „a configura şi transfigura", generând un nou sistem valoric. Aşadar, *spaţiul pictural* se referă, pe de o parte, la spaţiul fizic, loc şi suport al desfăşurării

---

[17] Alături de viziunea *tensională*, sunt aplicate şi alte sisteme compoziţionale, cum este viziunea *structurală*. Modalităţi de abordare şi de aplicare a unui sistem organizatoric, formule necesare elaborării tuturor creaţiilor vizuale 2D.

formelor-culoare, iar pe de altă parte, reprezintă spaţiul plastic, locul defăşurării unor universuri „realiste şi imaginare”.

Arta Picturii, prin valenţele sale vizuale, prin caracterul său sugestiv, poate indica lucrurile naturii, fie în sens mimetic, fie prin viziuni aflate dincolo de realul cotidian, idei imaginate potrivit fanteziei creative. În practică, termenul „pictură” uneori se suprapune denumirii de *tablou*, manifestându-se în plan fizic prin culoare (vopsea, pânză, factură plastică ş.a.), respectiv, prin suportul de pânză/carton şi diverse forme de rame.

În fapt însă, pictura reprezintă o lume imaginară, a unor lucruri real-virtuale. Situaţie precizată, în mod plastic, de esteticianul Noël Mouloud: *(...) spaţiul pictural nu este numai mediul în care pentru noi există obiecte figurate. (...). Spaţiul pictural «manifestă», introduce în intuiţie anumite proprietăţi ale cosmosului natural sau spiritual...*[18].

Legat de relaţia spaţială dintre dimensiuni (2D şi 3D), redarea realităţii presupune redarea lucrurilor cu ajutorul unor tehnici iluzioniste. Redarea, sugerarea obiectelor, a lucrurilor Naturii se realizează prin imaginea vizuală, fie artistică, fie tehnică.

Spaţiul plastic sintetizează datele naturii, combinând elementele obiective ale realului cu viziunea subiectivă a autorului operei de artă. Astfel, din suma datelor obiective şi subiective, în final se

---

[18] Noël Mouloud, *Pictura şi spaţiul*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1978, p. 31.

obţine un „tablou", un ansamblu specific, expresia *lumii exterioare* şi *interioare*.

În domeniul picturii se constată suprapunerea termenilor formă şi culoare. În realitate, culoarea și forma plastică reprezintă o unitate inseparabilă, un singur element. În același timp, culorile în pictură nu există numai prin ele însele, ci doar prin interacţiunea mai multor culori, prin ansambluri cromatice.

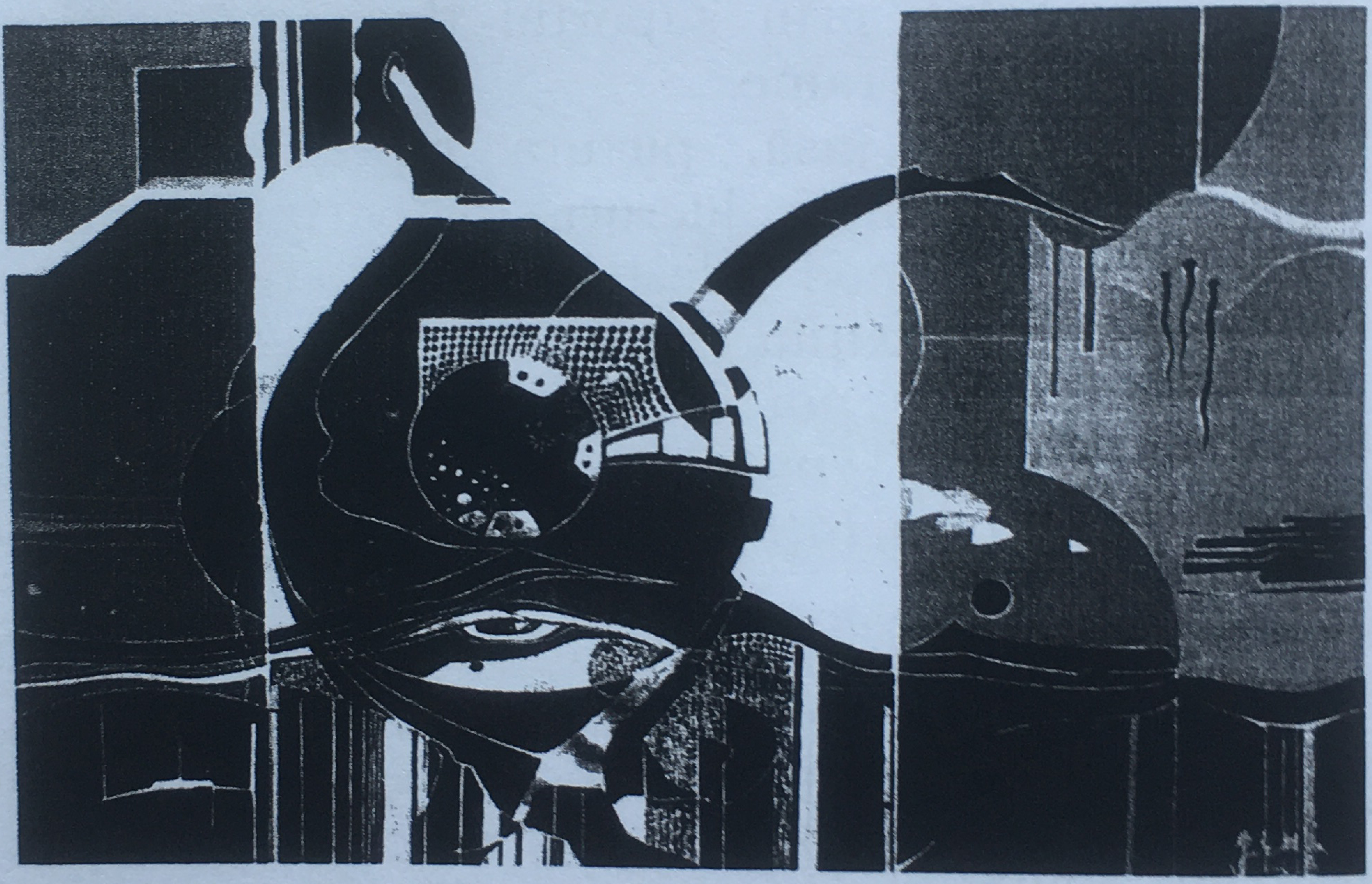


Fig. 8. *Proiect,* decoraţie murală

Însă obţinerea unor efecte picturale inedite nu se rezumă doar la expresia cromatică în sine, ci depinde de acţiunea conjugată a unor factori, precum stratul suport al picturii (lemn, pânză, hârtie, metal), textura stratului de culoare, grosimea pastei de culoare (relief plat) ş.a. Astfel, particularităţile expresive se datorează materiilor prime utilizate, instrumentelor şi tehnicilor de lucru aplicate, stilului

personal al autorului, factori aparent secundari, însă cu un rol estetic foarte important. Alături de aceste elemente enumerate, trebuie să evidenţiem rolul şi importanţa *viziunii picturale*. Termen ce se referă la un anumit mod de conceptualizare, un sistem vizual prin care sunt sintetizate ideile, preocupările creatoare ale autorului, un mod special de trăire şi de redare a realităţii. Viziunea picturală este caracteristică unui stil sau mişcare artistică, unei culturi. Istoria artei vizuale, în fapt, este şi istoria viziunilor artistice, astfel că marile epoci ale istoriei artei sunt caracterizate de viziuni artistice inconfundabile.

Conceptul presupune reconfigurarea realităţii potrivit structurii psihice şi culturii artistului, în sensul în care: *Termenul „viziune" ar conveni mai bine decât termenul „reprezentare", întrucât desemnează maniera în care conştiinţa sesizează intuitiv sensul spectacolului prin mijlocirea formelor vizibile*[19].

În practică, viziunea picturală poate fi aplicată în variante diferite, printr-un concept „plastic" (de şevalet"), sau printr-o abordare „decorativă".

Prima variantă se referă la un mod de modelare cromatică, realizată prin difuzarea şi vibrarea suprafeţei picturale printr-o nuanţare „bogată". Iar viziunea „decorativă" semnifică anumite tendinţe reducţioniste (de simplificare cromatică şi de tehnică de lucru), situaţie în care pictura este considerată „plată" (efect pictural obţinut prin evitarea modeleului pastei de culoare, prin

[19] Noël Mouloud, *Pictura şi spaţiul*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1978, p. 318.

renunţarerea la efectele de clar-obscur, prin reducerea numărului de nuanţe şi alte metode de lucru).

În final, trebuie să accentuăm şi calitatea relaţiei dintre artist (autor) şi creaţia picturală, dintre pictor şi tablou, relaţie ce presupune o atitudine afectivă şi raţională angajată.

Realitate bine precizată de către istoricul de artă H. Focillon:

În felul acesta constructorul (...) este geometru atunci când desenează planul, mecanic atunci când combină structura, pictor atunci când distribuie efectele, sculptor atunci când tratează masele. El este toate acestea, pe rând, (...) în funcţie de exigenţele sale spirituale şi de stadiul stilului respectiv[20].

*

Revenind la subiectul primatului spaţiului în Arta Vizuală, reîntărim constatarea faptului că specificul *Artei Vizuale* este dat de raportul *spaţiu-timp*. În această relaţie, spaţiul plastic asigură evoluţia formelor vizuale într-un prezent continuu. Timpul plastic, într-o acţiune de sinteză temporală, se comprimă, eternizând clipa finală a creaţiei plastice, *toată istoria omenirii, trecutul, prezentul şi viitorul* (cf. scriitorul J. L. Borges).

În concluzie, raportul spaţio-temporal reprezintă un criteriu hotărâtor şi pentru artele văzului, un criteriu esenţial în definirea tuturor domeniilor 2D şi 3D vizuale.

---

[20] Henry Focillon, *Viaţa formelor*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1995, p. 38.

Astfel, imaginea rezultată va constitui *spaţiu pictural*, *sculptural* sau *arhitectural*, în conformitate cu subiectul abordat, cu mediul ambiental reprezentat. În construcţia acestei imagini, spaţiul este prezent atât fizic – real, cât şi virtual. Fizic, oferind loc elaborării operelor bi- şi tridimensionale, iar în plan plastic, oferind loc configurării unui univers imaginar.

În consecinţă, timpul plastic pe de o parte exprimă sensurile imediate ale unei clipe imortalizate, iar pe de altă parte, reprezintă o expresie vizuală cu valoare simbolică, indicând noţiuni abstracte. E un act de, „arhivarea" a „evenimentelor", imagini artistice în care acţiunea se întemeiează pe date obiective asociate cu trăirile subiective ale autorului.

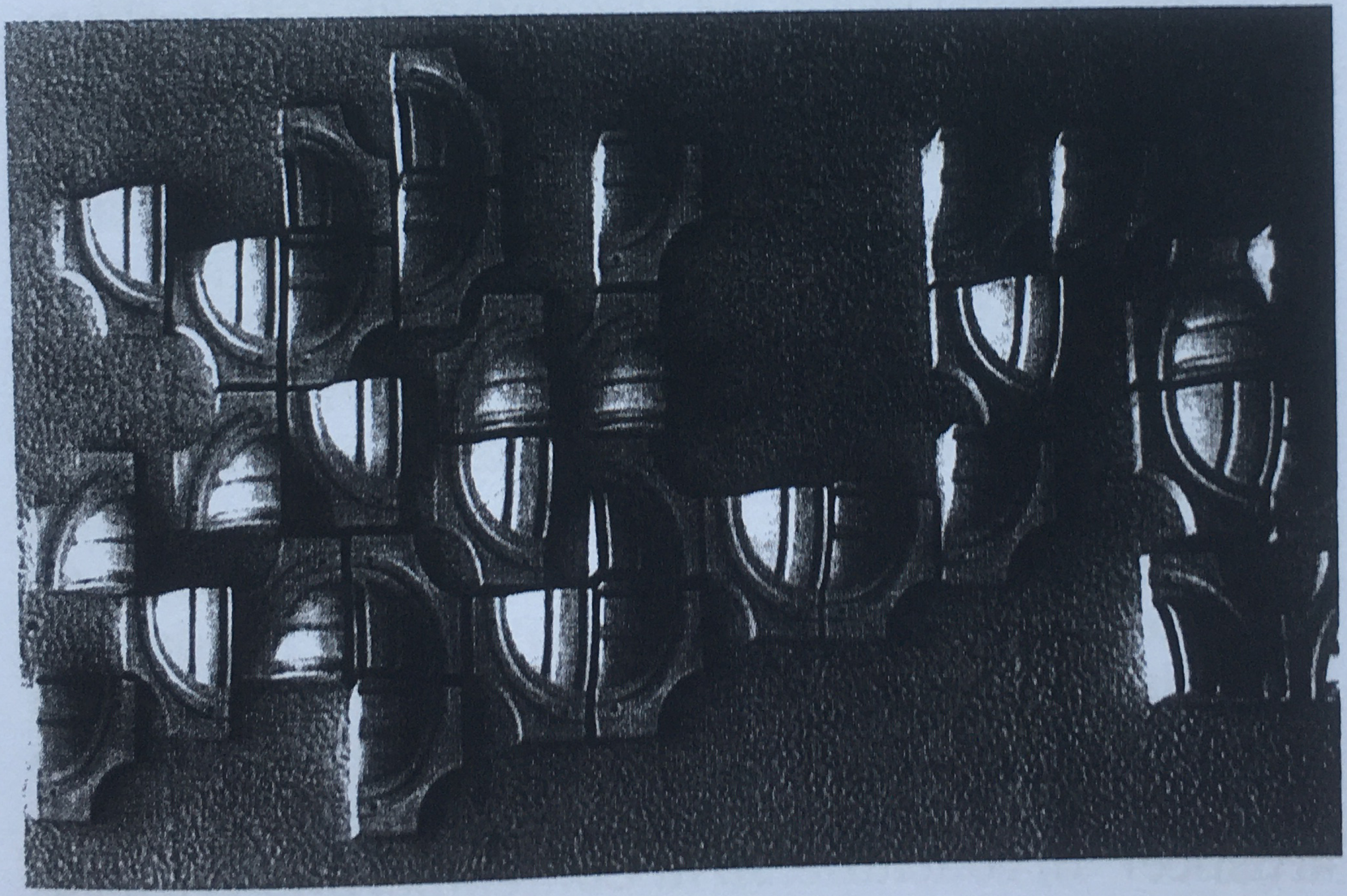


Fig. 8. *Echilibru*, forme spaţiale.

Situaţie în care timpul plastic se află într-un prezent constant, printr-o imagine statică ce eternizează momentul creaţiei. Drept urmare, în istoria artei vizuale, acest raport dintre spaţiul şi timpul plastic a rămas neschimbat până în perioada contemporană.

Tendinţele estetice apărute în partea a doua a secolului XX au adus „amendamente" noi definiţiei consacrate a spaţiului plastic.

Astfel, Arta Postmodernă apare ca suma unor noi viziuni artistice, preferinţa spaţiului şi timpului real faţă de cel „plastic" şi asocierea diferitelor limbaje artistice şi extraartistice, orientare estetică aflată în opoziţie cu cele ale trecutului. În prezent, creaţiile acestei arte nu mai pot fi considerate neconvenţionale, întrucât propunerile sale s-au impus ca reprezentative pentru cultura contemporană. Prin urmare, apare dilema coexistenţei a două viziuni aparent contradictorii: pe de o parte artele vizuale „clasice", iar pe de altă parte noile forme artistice compozite, cu tendinţe spre diminuarea rolului vizualului.

Aşa se face că nu ştim dacă se mai poate vorbi de *Artă Vizuală* (în sens consacrat); suntem tentaţi să presupunem că prin aceste orientări estetice „hibride" se conturează o nouă direcţie artistică de sine stătătoare, domeniul *artelor Media*. Aşadar, ne aflăm în faţa unui moment de răscruce: se modifică oare definiţia Artei Vizuale sau este vorba de configurarea unei noi forme (direcţii) a căutărilor artistice? În concluzie, *Arta Contemporană* (vizuală) se află într-o perioadă de acumulări pregătind saltul calitativ, etapă de schimbări fundamentale care vor afecta cultura viitorului.

LISTA ILUSTRAŢIILOR

Fig. 1. Dana Călcâi, *Semne*, tempera pe zid, 1997, Universitatea Tehnică, Iaşi.

Fig. 2. B. Maximovici, *Înger*, metal patinat, 2004.

Fig. 3. Ichim Adrian, *Compoziţie*, ghips, 2002, Şcoala de Arte şi Meserii – Iaşi.

Fig. 4. Adrian Stoleriu, *Cavalerii Apocalipsei*, forme spaţiale, 2004.

Fig. 5. Bogdan Maximovici, *Joc*, tempera pe zid, 1998, Şcoala Generală 23 – Iaşi.

Fig. 6a. *Harta perceptivă a tabloului*, organizarea compoziţiei plastice (A).

Fig. 6b. *Harta perceptivă a tabloului*, organizarea compoziţiei plastice (B).

Fig. 7. Mihaela Ştirbu 2004, proiect pictură murală;

Fig. 8. Oprea Gabriel, *Echilibru*, forme spaţiale (ghips), 2001, Universitatea Tehnică, Iaşi.

PERIPLU MEDIEVAL. GÂNDURI DESPRE ARTA ICOANEI[1]

Graţie evenimentelor din decembrie 1989, în toamna anului 1990 Facultatea de Arte Plastice a universităţii noastre a mai înfiinţat cinci secţii, între care şi specializarea *Artă Murală*[2].

Programul didactic şi artistic al secţiei Artă Murală a fost conceput potrivit planului de învăţământ existent şi potrivit tradiţiilor murale locale (regionale), în conformitate şi cu solicitările studenţilor. În acest context didactic, alături de disciplinele obligatorii a fost introdusă şi disciplina „Arta Religioasă", obiect de studiu util domeniului mural.

În materialul de faţă vom relata despre o serie de manifestări de artă religioasă, parte importantă a activităţii studenţilor de la *murală*. În acest sens, încă la început de drum, a fost propus un proiect ambiţios, imaginat pe două etape distincte.

Primul ciclu expoziţional, intitulat „Periplu medieval", s-a desfăşurat între anii 1993 şi 1996, etapă în care s-a pus accent pe studiul tehnicilor

---

[1] Articol apărut în revista *Byzantion Romanicon*, Ed. Artes, Iaşi, 1997, vol. III. p. 240.

[2] Specializarea Artă Murală (*Artă Monumentală*, după vechea denumire) este componentă a Facultăţii de Arte Plastice, Decorative şi Design, în cadrul Universităţii de Arte din oraşul Iaşi. Menţionăm şi faptul că în ţară această specializare mai există doar la Bucureşti, în cadrul Universităţii Naţionale de Arte.

murale tradiţionale şi recente, alături de studiul picturii pe suport de zid şi de lemn.

Expoziţiile deschise în cadrul acestui ciclu au reprezentat evenimente marcante ale specializării şi au fost prezentate de către criticii de artă lector univ. Dumitru Alexoaie şi lector univ. dr. D.N. Zaharia, de părintele paroh al bisericii „Banu” preot Dumitru Merticaru, alături de cadrele didactice ale specializării – conf. univ. Dimitrie Gavrilean şi conf. univ. Jenő Bartos.

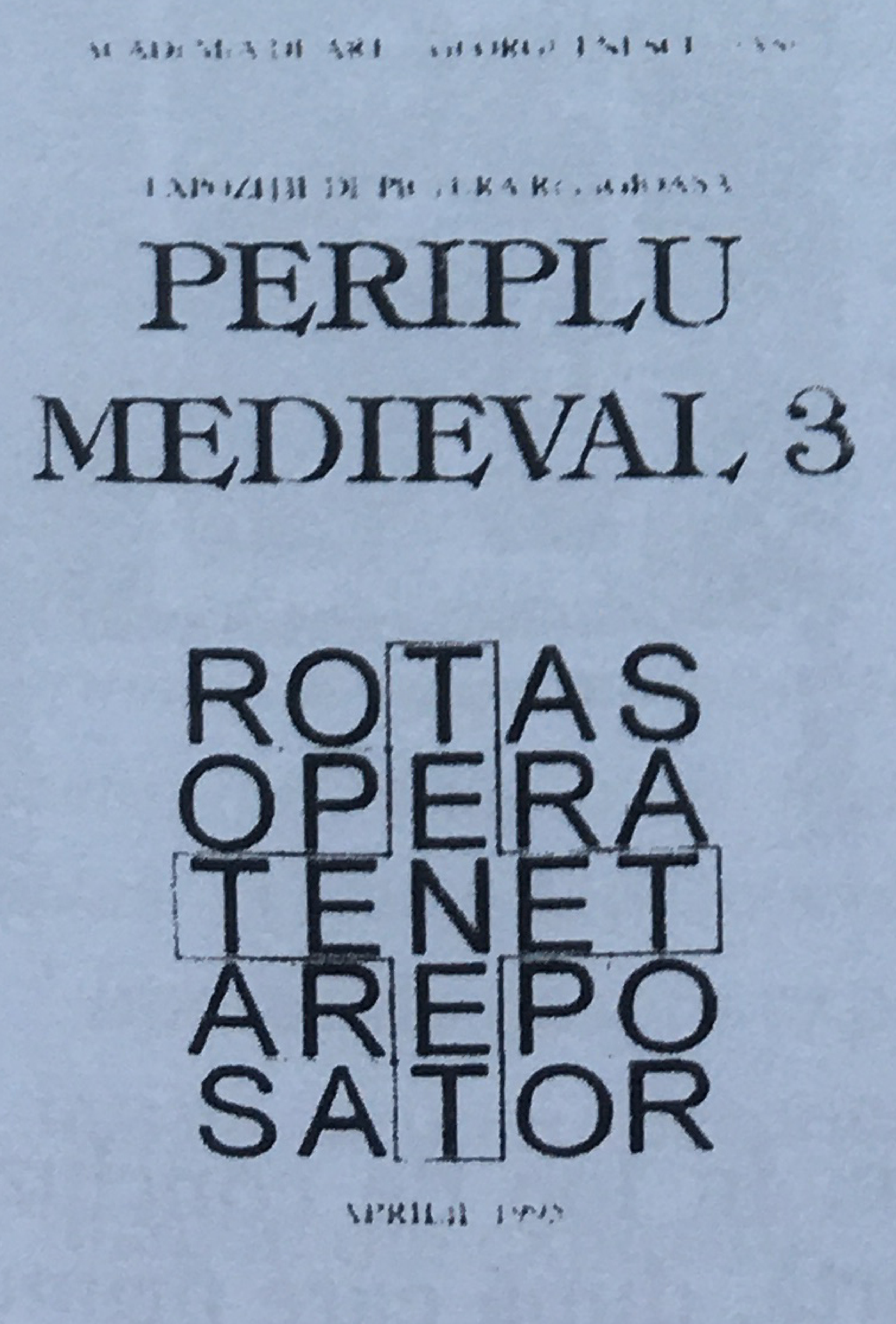
Fig. 1. Vernisajului unei expoziţii

Proiectul expoziţional, a cărei prima parte s-a încheiat nu de mult, va continua în ciclul doi, următor. Cu o durată tot de patru ani, această parte a proiectului va avea ca obiectiv studiul distinct al artei icoanei, care se va desfăşura sub titlul *Icoana, poartă spre cer*.

Manifestările primei etape de expoziţii au fost realizate din teme de atelier şi lucrări „extraşcolare”, cele patru expoziţii fiind deschise, de fiecare dată, în perioada sărbătorilor de Paşte, la Galeria de artă UAP din str. Lăpuşneanu nr. 7/9.

În toate expoziţiile derulate, s-a pus accent pe cerinţele artei murale contemporane şi pe integrarea tradiţiilor valoroase ale artei religioase în actualitate. Obiectivele urmărite au presupus o documentare temeinică, pe baza căreia rezultatele cercetărilor au fost valorificate prin copii şi „replici ştiinţifice” ale capodoperelor patrimoniului naţional şi universal.

În acord cu titlul proiectului şi cu cerinţele artei cultului creştin-ortodox, pentru cercetarea artei Evului Mediu punctul de pornire a fost Arta Bizantină, artă cu o viziune artistică originală care reprezintă un reper exemplar şi al artei religioase contemporane.



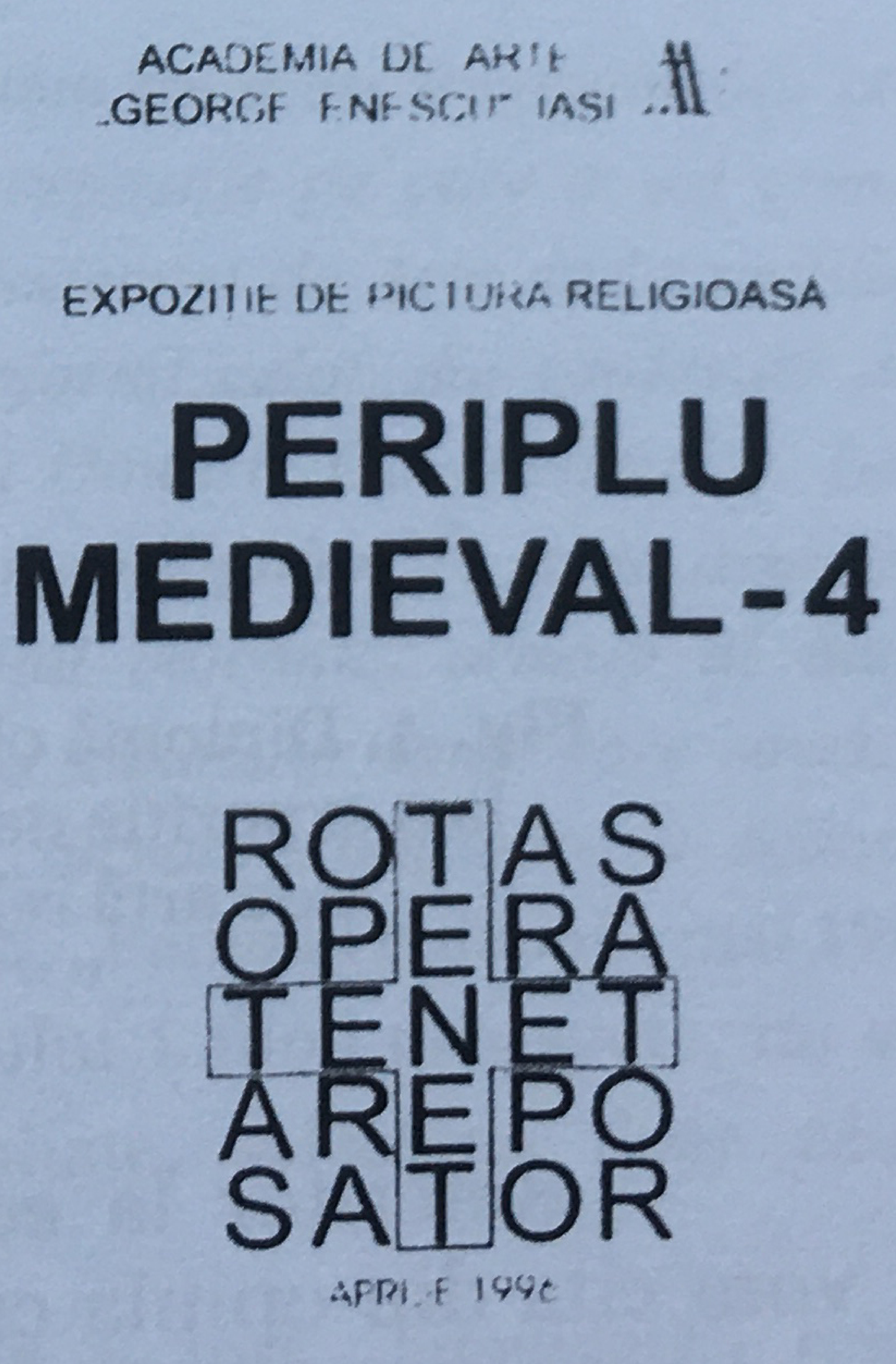


Fig. 2, 3. Afişele ultimelor expoziţii.

În ansamblu, pictura bizantină a constituit un reper atât pentru studiul istoriei artei murale, cât şi pentru studiul picturii religioase tradiţionale (pictura „bisericească").

Lucrările studiate au fost interpretate contextual, fie ca opere de artă medievale, ca modele picturale, fie ca opere contemporane. Pentru realizarea acestora, s-a pus accent pe latura artistică şi pe aspectele de ordin tehnic, faţă de problematica teologică.

În final, proiectele murale şi icoanele realizate (şi selectate) au fost prezentate în public, în diverse spaţii culturale: în cadrul galeriei universităţii noastre şi la Galeriile de artă ale Uniunii Artiştilor Plastici – filiala Iaşi, la biserica Trei Ierarhi („sala Gotică") sau la Casa de Cultură a Studenţilor din Bucureşti.

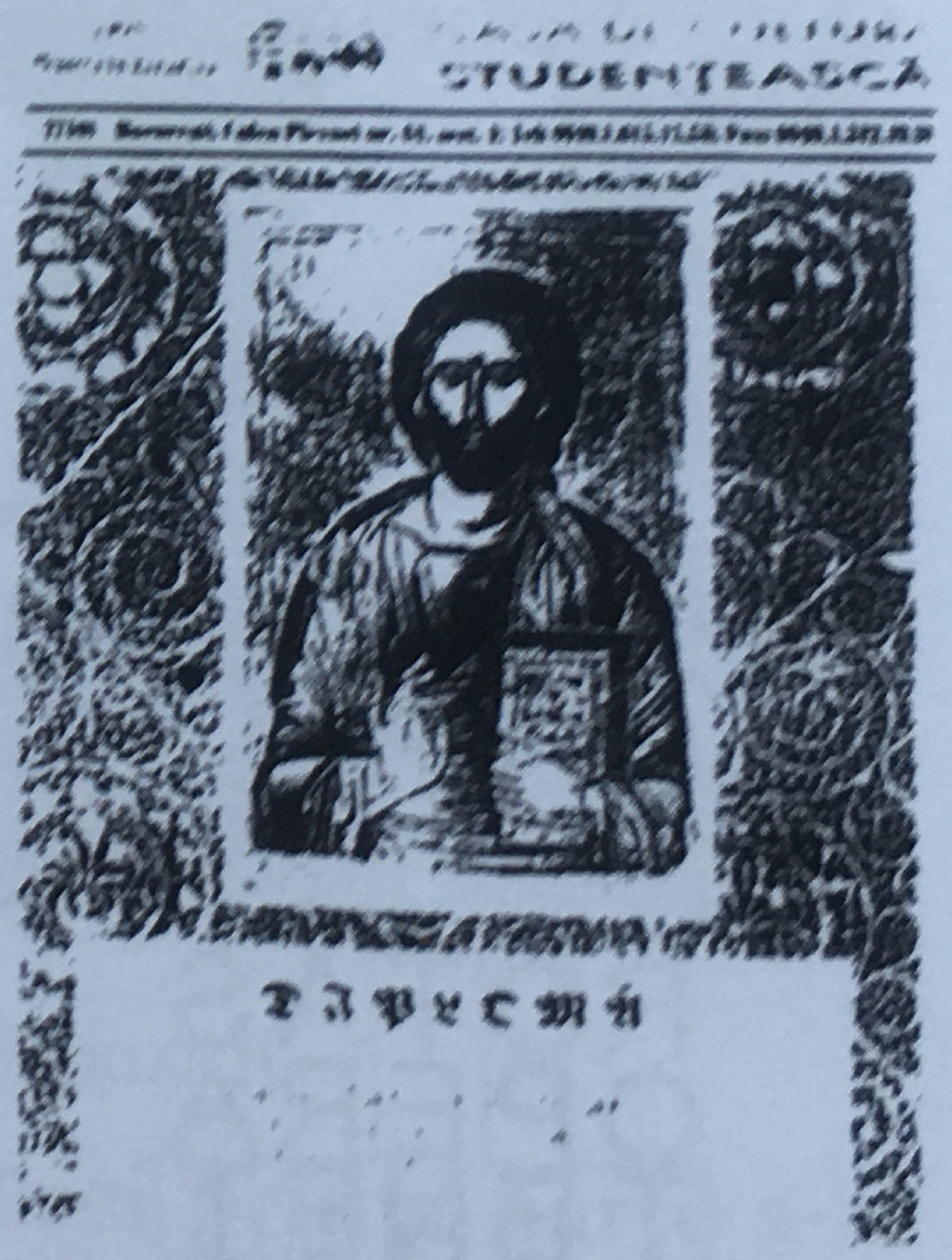


Fig. 4. Diplomă obţinută la o expoziţie naţională de artă religioasă.

Referitor la ecoul public, în loc de concluzii vom cita din opinia criticii de artă, după care primul ciclu expoziţional recent încheiat a constituit o

reușită deplină[3], fapt care ne onorează şi ne obligă la continuarea programului expoziţional.

Legat de problematica temelor prezentate în expoziţiile primului ciclu, s-a constatat frecvenţa mai mare a subiectelor religioase faţă de proiectele de decoraţii murale (cu subiecte laice)[4]. În urma acestei situaţii, pentru ciclul expoziţional următor s-a hotărât ca tema distinctă să rămână *Arta Icoanei*.

Ca atare, au fost stabilite criteriile de bază după care vor fi realizate lucrările ciclului următor. Astfel, ca principii diriguitoare, s-au propus unele aspecte interpretative:

- ca gen pictural de sine stătător, icoana este o „invenţie" a picturii bizantine, concept inconfundabil al artei Evului Mediu[5] est- european, gen artistic de actualitate. Întrucât Arta Bizantină și arta cultului creştin-ortodox se suprapun, în realizarea icoanelor trebuie aplicată o viziune unitară prin respectarea

---

[3] Pentru a evoca reacția publicului, citām un scurt fragment din presă: *Intitulată „Periplu medieval", prima expoziție pe care o voi comenta este o* reușită deplină *a studenților Academiei de Arte de la secțiile de Artă murală și pictură. Remarcabil efortul celor doi profesori de la secția amintită, domnii Jenő Bartos și Dimitrie Gavrilean (...). Lecția de pictură murală este o lecție de istoria religiilor. În speță avem de a face cu icoana creștină din tot spațiul balcanic, arhetip al tuturor frumuseților pămîntești și cerești. Arta icoanelor tinde spre revelarea sensului realului, a logosului său, „lucrare sfințitoare a Sfântului Duh"*. (Traian Mocanu, revista *Cronica*, „Forumul cultural", mai 1995)

[4] Impresiile despre expoziţiile ciclului 1 fiind proaspete, nu vom insista asupra descrierii lor detaliate, selectând doar câteva imagini din expoziţii.

[5] În istoria creştinismului, icoana a fost „legalizată" relativ târziu, în anul 787, prin Sinodul Ecumenic al VII-lea.

atât a criteriilor artistice, cât și a celor teologice. Arta icoanelor este apreciată ca artă reprezentativă, care exprimă în modul cel mai convingător conceptul de *Artă Sacră*.

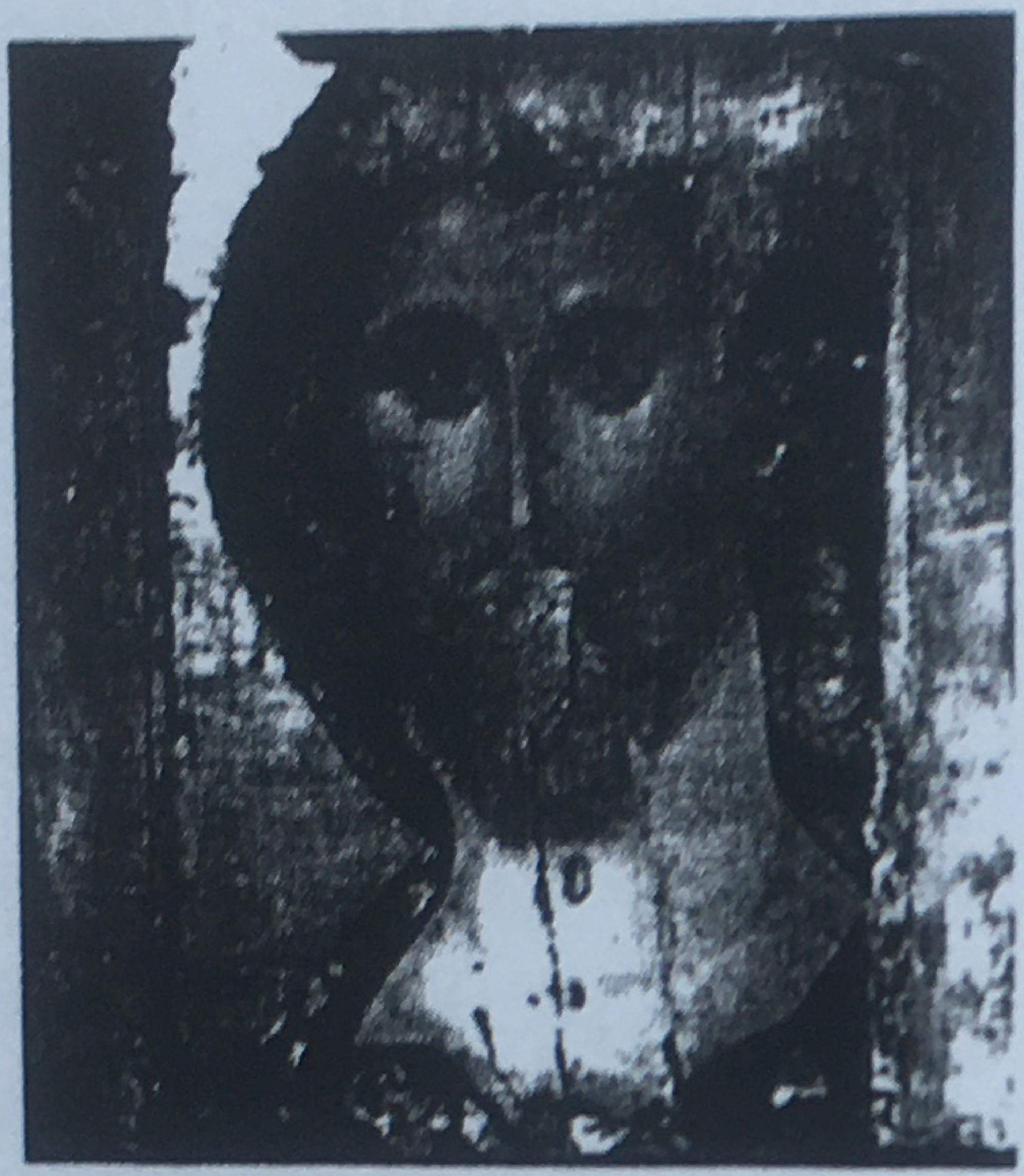


Fig. 5, 6. Replici științifice.

Arta Bizantină, prin creațiile *Artei Icoanei* și ale *Picturii Murale*, se sprijină pe o viziune artistică inedită, bazată pe compoziții în care primează principiul monumentalității. Vizual, ea poate fi descrisă ca artă figurativă în care compozițiile sunt centrate pe personaje aflate în atitudini mereu grave și solemne, în cadrul unor scene echilibrate realizate într-o cromatică sobră și armonioasă.

După fondurile inițiale de albastru și ocru, prin utilizarea fondului auriu a rezultat imaginea „frumuseții supreme”, o metodă picturală cu impact psihologic puternic asupra credincioșilor. Prin acest

procedeu s-a creat efectul unei surse de lumină aflată într-un spaţiu virtual, zona de unde vine lumina lumii cereşti. În acelaşi timp, prin simbolistica şi decorativismul specific s-a asigurat atmosfera de mister necesară, evocând dimensiuni supramundane. Ansambluri compoziţionale în care se evidenţiază figurile interiorizate ale sfinţilor, portrete cu priviri hipnotice care prin raze „nevăzute" transmit mesajele tainice ale unor dimensiuni superioare.

Prin aceste soluţii picturale de efect vizual maxim, personajele au căpătat o aură proprie şi o forţă aparte de mediere. Se asigură astfel calitatea plastic-expresivă a imaginii, cât şi succesul comunicării între credincioşi şi între lumea cerească, dintre credincios şi Dumnezeu. Viziunea artistică proprie Artei Murale este valabilă şi pentru *Arta Icoanei*, unde *icoana*, ca obiect estetic, reprezintă o creaţie artistică originală în cadrul unui gen pictural religios.

În sens teologic, icoana reprezintă un obiect de cult (liturgic), parte a ritualului cultului creştin-ortodox. În esenţă, ea asigură transcenderea spre un univers superior, deschidere spre o altă dimensiune, ca printr-o „poartă, sau fereastră".

Detaliind criteriile teoretice ale elaborării icoanei, se constată că temeiul conceptual al formelor de reprezentare vizuală se află în viaţa exemplară a sfinţilor creştinătăţii şi în realitatea fiinţării pământeşti a lui Cristos, în sensul reflectării *chipului lui Dumnezeu cel nevăzut* (Col. I. 15.) şi a unor imagini *nefăcute de mâna omului*, imagini ale unor prototipuri, devenite în timp modele iconografice.

Icoana, ca obiect de cult reprezentativ, exprimă un adevăr material şi spiritual, o existenţă

reală şi ideală. Este un gen artistic ce presupune îndeplinirea obligatorie a unor criterii teologice (potrivit unor canoane prestabilite prin erminii), astfel:

- icoanele reproduc imaginea unui univers al sacrului, redare posibilă datorită unor revelaţii biblice capitale. Imagini vizuale sacre, echivalente „Evangheliilor" Bibliei;

- icoana, prin forţa de comunicare a vizualului (prin simboluri specifice), asigură expresia particulară a frumuseţii supreme, accederea spre un univers spiritual superior. În calitatea sa de obiect estetic şi de cult, prin puterea sa sugestivă trezeşte sentimente de veneraţie, mijlocind între lumea pământească şi cea divină.

Prin capacitatea sa de intermediere, icoana devine un mijloc de meditaţie (prin rugăciune), o cale de transcendere spre lumea cerească;

- icoanele redau în mod consecvent viaţa lui Cristos şi a sfinţilor creştinătăţii. Prin realitatea umană a lui Cristos, imaginea Sa vizuală poate fi reprodusă, excluzându-se astfel pericolul idolatriei;

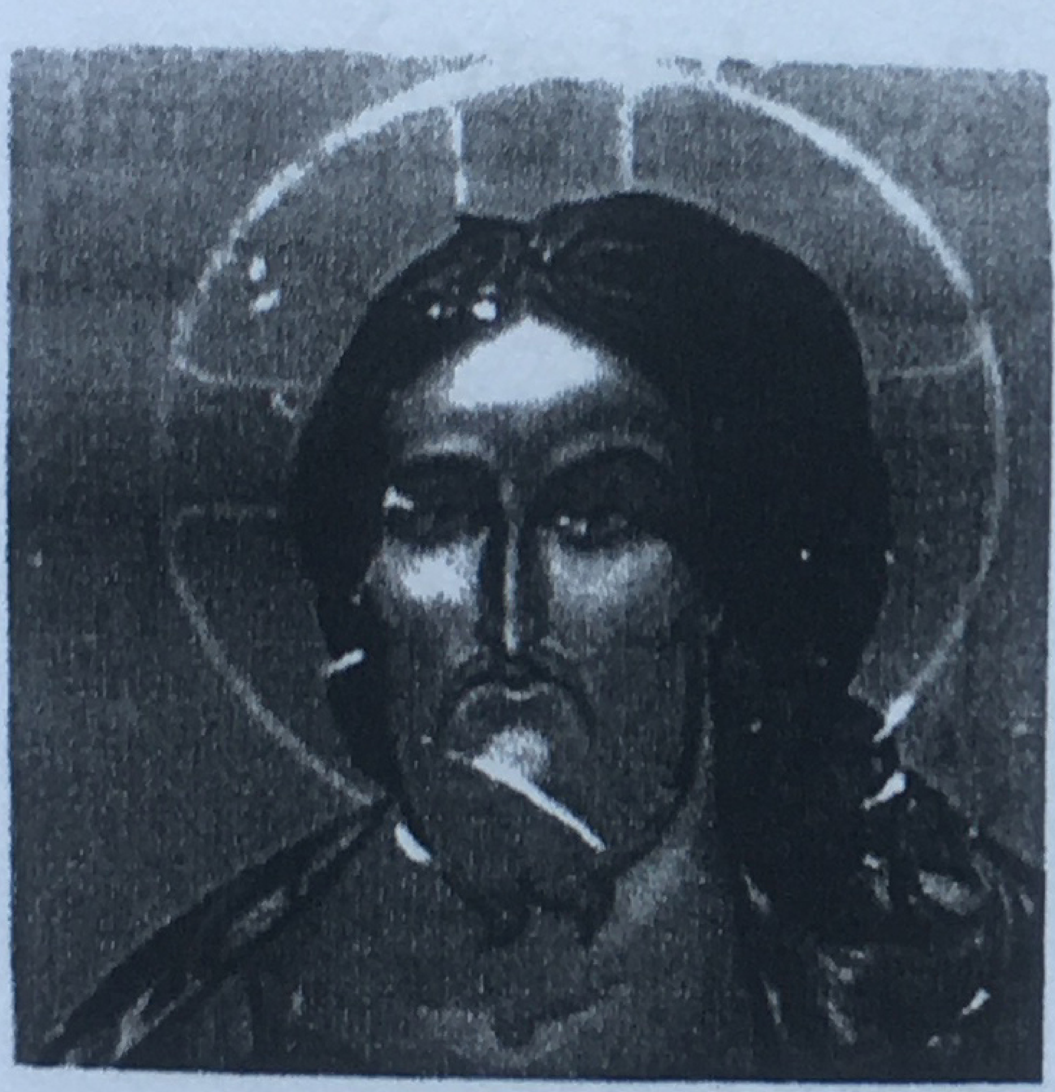
- pentru a garanta autenticitatea iconografică, icoanele sunt precizate prin inscripţii (text prin care se evită eventualele ambiguităţi ale picturii).

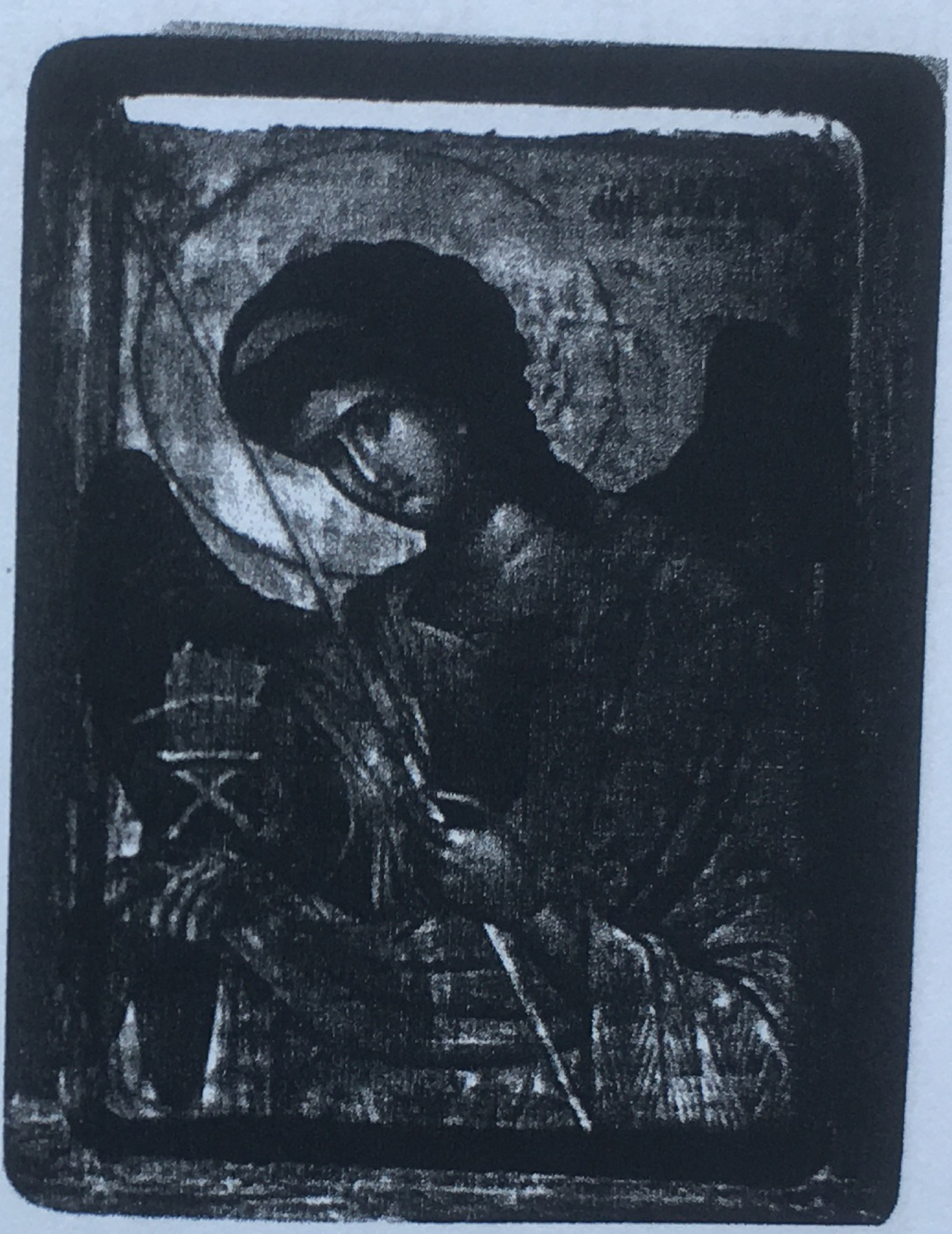
Criteriile mai sus menţionate sunt în acord cu reglementările statuate de sinoadele ecumenice care au stabilit criteriile teoretice şi practice ale modului de elaborare a picturilor. Principii ce presupun anumite restricţii dar şi libertăţi, date detaliat în manualele de pictură bisericească denumite „Erminii".

În acest context al criteriilor, menţionăm şi poziţia specială a autorilor de icoane ca artişti vizuali.

Potrivit preceptelor religioase, numai Dumnezeu poate crea lucrurile, sarcina iconarului constând doar în a intermedia între credincios şi lumea divină. Astfel, iconarul rămâne, prin atitudinea unei „smerenii creatoare”, un simplu mediator anonim (există însă şi excepţii, precum este cazul lui Dionisie din Furna, Teofan Grecul sau Andrei Rubliov).

Fig. 7, 8. Lucrări din expoziţii.





Referitor la libertatea de creaţie şi de interpretare a modelelor, pentru ciclul următor vom încerca să precizăm, încă de pe acum, câteva din criteriile ce vor fi aplicate. Şi în acest caz programul estetic va consta din integrarea şi adaptarea viziunii tradiţionale la cerinţele culturii contemporane. Însă,

în acest sens, subiectele vor fi abordate „flexibil", potrivit anumitor libertăţi de creaţie artistică[6].

În continuare, enumerăm principalele criterii:

a) pe parcursul ultimului mileniu s-au produs o serie de mutaţii în istoria culturală a umanităţii, cu implicaţii radicale în domeniul ştiinţific şi cultural-artistic. Drept urmare, s-a schimbat viziunea asupra lumii. În acest fel, teoriei geocentrice şi antropocentrice i-a urmat cea „cosmocentrică". Deşi aceste noi realităţi nu au modificat, în esenţă, sistemul de gândire religios, totuşi a trebuit să fie reconsiderate o serie de noţiuni cu relevanţă asupra cunoaşterii universului (de exemplu: *evoluţionism* şi *creaţionism*, problema *Cerului* şi a *Raiului* etc.).

Prin urmare, o astfel de abordare va permite unele libertăţi creative, anumite adaptări posibile acestui gen pictural.

b) Funcţiile picturii religioase pe parcursul istoriei culturii au suferit mutaţii importante. Astfel, funcţiile de comunicare ale picturii murale religioase şi-au pierdut anumite atribute avute în trecut, deosebit de importante, precum cel informativ şi educativ (pentru prezent păstrându-se doar funcţia teologică şi estetică).

Astăzi pictura religioasă pune accent doar pe aceste din urmă criterii, situaţie în care pictura bisericească a secolului XX nu mai reprezintă echivalentul vizual al unui program TV sau album de artă, ca în trecutul medieval.

c) În decursul istoriei culturii, chiar temele iconografice au fost supuse unor modificări, ca de ex.

---

[6] Şi în acest ciclu se vor respecta criteriile teologice, însă în cadrul permisiv al libertăţilor sus amintite.

reprezentarea imaginii lui Cristos. Dacă la începutul artei creştine Cristos a fost prezentat ca un om blând, în perioada ereziilor a devenit autoritar, suprauman, ca *Pantocrator*.

d) În paralel, s-au dat interpretări diferite temelor iconografice din centrele de pictură ale arealului cultului creştin-ortodox. Au apărut şcoli importante ca centre distincte, precum cele greceşti şi ruseşti, cele din Oltenia sau din nordul Moldovei.

Fig. 9, 10. Lucrări din expoziţii.

Întrucât, de regulă, pictorii şi-au adaptat creaţia la cerinţele beneficiarilor, în sensul în care *niciodată zugravii n-au respectat ad litteram modelele şi recomandările erminiilor (...); în funcţie de sensibilitatea şi înţelegerea proprie, zugravii au*

intervenit neîncetat asupra modelelor date[7]. În consecință, și acest criteriu permite libertăți interpretative față de tradițiile canonice medievale.

e) De asemenea, anumite libertăți creatoare oferă și structura materială a icoanelor. Ca înfățișare (aspect fizic), în mod tradițional icoanele au fost create în formate de pătrat sau dreptunghi, față de variantele actuale care deseori apar în formate individualizate. În această clasificare intră icoanele de sine stătătoare, icoanele portabile (în format diptic, triptic sau poliptic), și icoanele multiplicate industrial în serii mari sau mici (excepții reprezintă icoanele componente ale iconostaselor).

Astăzi se utilizează noi materiale ca pigmenți și liant, noi materii prime pentru suport și pentru stratul final protector (de exemplu, vopsele acrilice, lacuri sintetice, tehnici tipografice etc.). Mai mult, datorită formatelor neconvenționale ale suportului de lemn, se pot inventa noi scheme compoziționale, iar prin abordări tehnico-materiale, pot fi obținute efecte picturale fără a contraveni criteriilor religioase. Ca atare, și punctul *e* permite inovații formale, anumite libertăți creative.

f) Utilizarea în pictura de icoane a unor surse tradiționale reinterpretate, surse ce pot oferi soluții plastice noi, precum cele inspirate de arta manuscriselor și, mai ales, din sfera picturii murale. Chiar dacă aceste genuri picturale au avut evoluții de sine stătătoare, traseul artistic parcurs a fost relativ identic cu cel al icoanelor (de la arta paleocreștină la arta bizantină timpurie și clasică). De-a lungul

---

[7] Cuvânt înainte de Vasile Drăguț la vol. *Dionisie din Furna – carte de pictură*, Ed. Meridiane, București, 1979, p. 8.

istoriei artei aceste forme picturale s-au înrudit; așadar, trebuie să le percepem în sens interdisciplinar, ca surse potențiale pentru arta icoanelor.

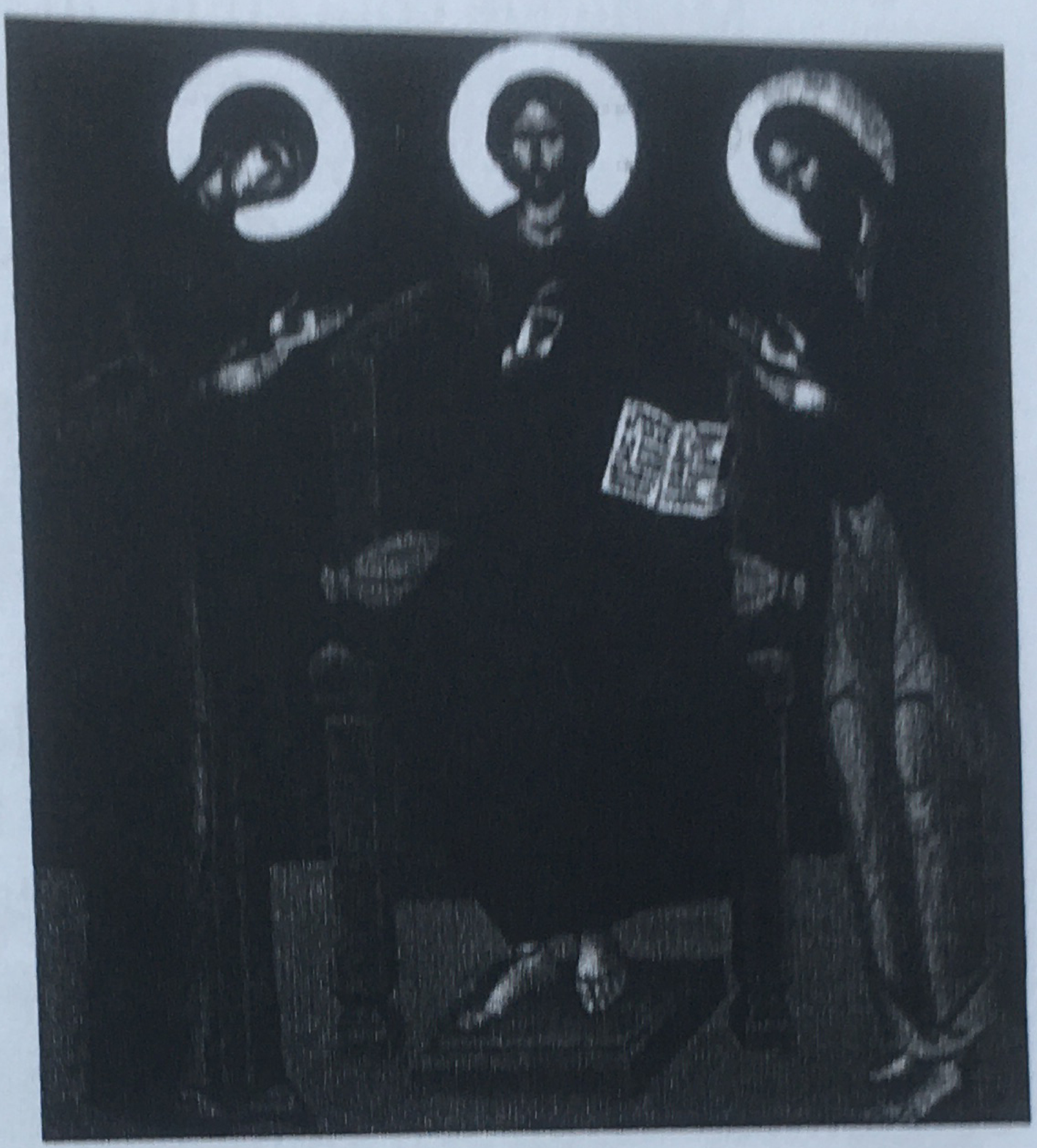


Fig. 11. Proiect icoană.

Prin urmare, preluând modele corespunzătoare din discipline înrudite, și acest punct *f* poate contribui la elaborarea unor noi compoziții.

g) Totodată, trebuie să menționăm și problema modelului inițial (și ideal) de icoană. Întrucât, potrivit unor opinii conservatoare, pentru realizarea icoanelor valoroase trebuie să ne raportăm doar la modelele perioadei *Paleologe*.

Însă, restrângând zona de inspirație la o singură perioadă, la un singur model, în fapt se contravine mesajului spiritual și estetic al artei religioase. Mai ales că, și după anul 1453, în aria de răspândire a artei bizantine (și a religiei creștin-ortodoxe) s-au realizat numeroase capodopere ale genului. În acest sens, considerăm că și creația

perioadei post-bizantine a sintetizat în mod inedit prototipurile iniţiale, îmbogăţind în mod eficace patrimoniul artistic universal.

Modelele concepute în şcolile de pictură aflate în zonele geografice extrabizantine au o valoare estetică autentică, oferind adevărate repere pentru arta religioasă (influenţând evoluţia picturii bisericeşti contemporane).

h) În final, trebuie să semnalăm şi anumite stări „deconstructiviste", prezente şi în cadrul picturii religioase. În următoarele menţionăm două astfel de situaţii:

- primul caz, deosebit de păgubitor (mai ales în domeniului icoanelor), este fenomenul degradant al *kitsch*-ului, un fenomen care a contaminat şi pictura religioasă. Expansiunea acestui fenomen se datorează lipsei unor „normative de calitate", şi, cu deosebire, inculturii beneficiarilor. Fapt ce a condus la anularea valorilor consacrate în favoarea surogatelor. Acest fenomen afectează nu numai calitatea estetică a artei religioase, ci, mai mult, afectează calitatea mesajului teologic (în sensul în care *frumos*-ul simbolizează binele şi perfecţiunea, în opoziţie cu *urât*-ul, care reprezintă păcatul şi *răul*);

- situaţia a doua este la fel de regretabilă. Caz delicat, ce se datorează unor convingeri personale extreme și refuzului unor criterii estetice (sau valori „laice"). Presupunem că aceste opinii partizane se datorează unor atitudini „fanatice" ş.a.

Legat de acest caz, prezentăm un exemplu datorat neacceptării artei moderne/contemporane, sau neperceperea nuanţelor categoriei estetice de *Frumos*. Exemplificăm un asemenea caz prin următorul citat: „Arta nonfigurativă, informală,

abstractă, înlătură orice suport ontologic, (...) şi nici omul văzut din perspectiva lui Picasso şi din cruzimea liniei lui nu este cu nimic mai liniştitor. *În acest fel trebuie să vadă demonii lumea*"[8] (sublinierea M. J. B.).

O astfel de poziţie pătimaşă micşorează încrederea în rolul benefic al artei, elimină posibilitatea perceperii manifestării frumuseţii, dar şi năzuinţa spre idealuri spirituale superioare. Atunci când contemplăm creaţia artistică (religioasă sau laică), sunt recomandabile înţelegerea ecumenică şi „toleranţa estetică"...

Fig. 13. Vernisajului unei expoziţii (2).

Omul secolului nostru are aceleaşi nevoi fizice şi spirituale ca şi oamenii trecutului, însă adaptate

---

[8] Paul Evdochimov *Arta icoanei, o teologie a frumuseţii*, Editura Meridiane, 1992, Bucureşti, p. 73, 74.

epocii noastre. În acest context social şi cultural, incertitudinile vieţii de zi cu zi ne obligă la căutarea unor repere majore privind locul şi rostul nostru în univers. În acest sens un sprijin eficient ne oferă valorile umane de bază sau sentimentul de siguranţă dat de credinţa în *Dumnezeu*[9].

În consecinţă, remarcăm încă o dată faptul că arta religioasă asigură nevoi spirituale fundamentale. În acest context, *Arta Icoanei* rămâne, în continuare, o opţiune estetică şi religioasă de actualitate, ce poate susţine şi poate asigura viitorul picturii religioase.

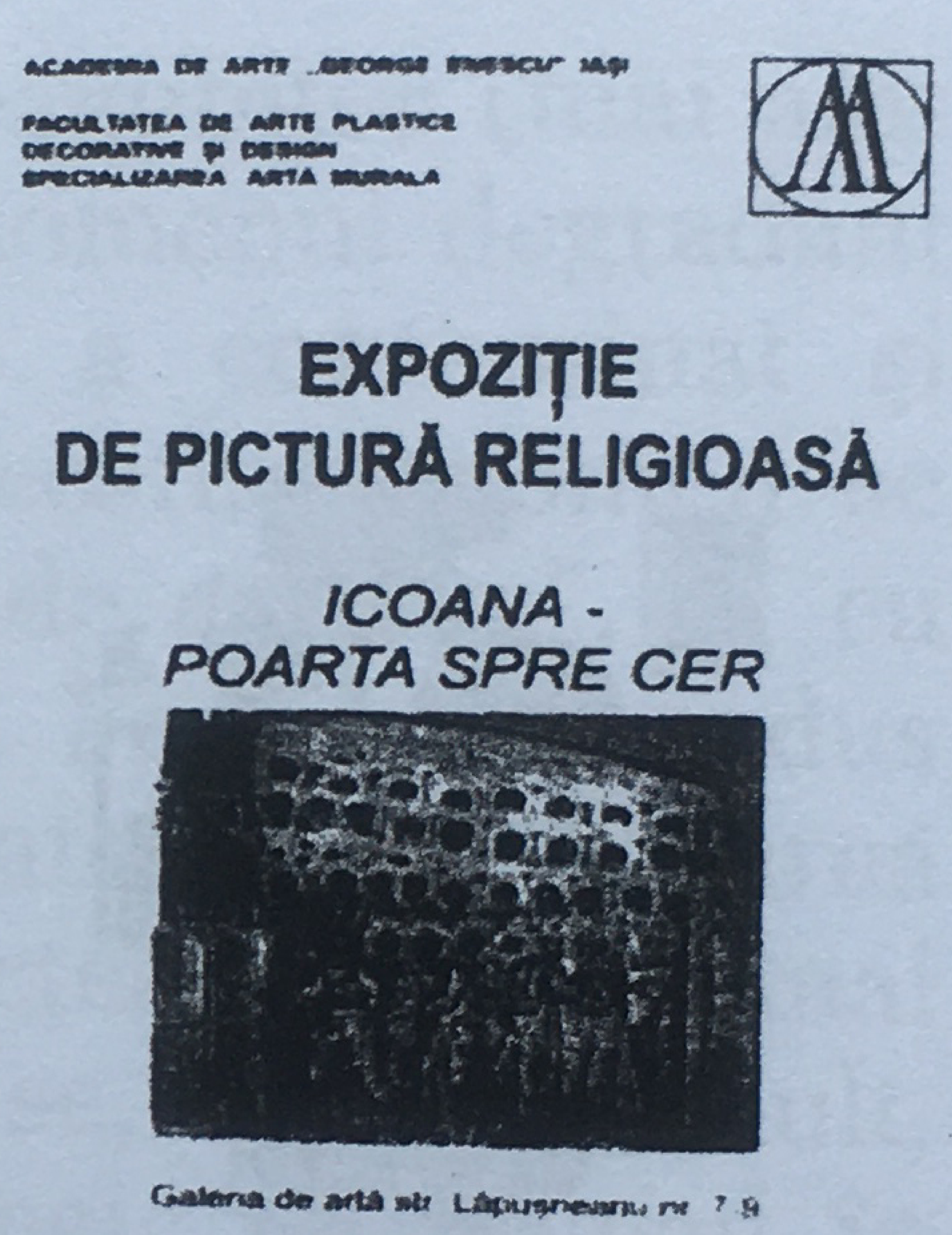


Fig. 14. Proiect afiş

[9] Ca viziune, arta religioasă europeană a evoluat pe două direcţii distincte: arta creştin-ortodoxă a estului european a păstrat în mod fidel tradiţia estetică şi teologică, respectând în mod consecvent modelele artistice Bizantine. În schimb, arta religioasă occidentală a evoluat în paralel cu arta laică, suportând influenţele diverselor orientări estetice; drept consecinţă, arta religioasă occidentală nu a avut/are un specific stilistic propriu, definindu-se doar prin conţinut.

Însă, indiferent de aspectele conceptuale sau formale, arta religioasă, fie răsăriteană sau apuseană, fie europeană sau asiatică, tinde spre perfecţiune, respectiv spre *Absolut*, spre entitatea lui *Dumnezeu*.

epocii noastre. În acest context social şi cultural, incertitudinile vieţii de zi cu zi ne obligă la căutarea unor repere majore privind locul şi rostul nostru în univers. În acest sens un sprijin eficient ne oferă valorile umane de bază sau sentimentul de siguranţă dat de credinţa în *Dumnezeu*[9].

În consecinţă, remarcăm încă o dată faptul că arta religioasă asigură nevoi spirituale fundamentale. În acest context, *Arta Icoanei* rămâne, în continuare, o opţiune estetică şi religioasă de actualitate, ce poate susţine şi poate asigura viitorul picturii religioase.

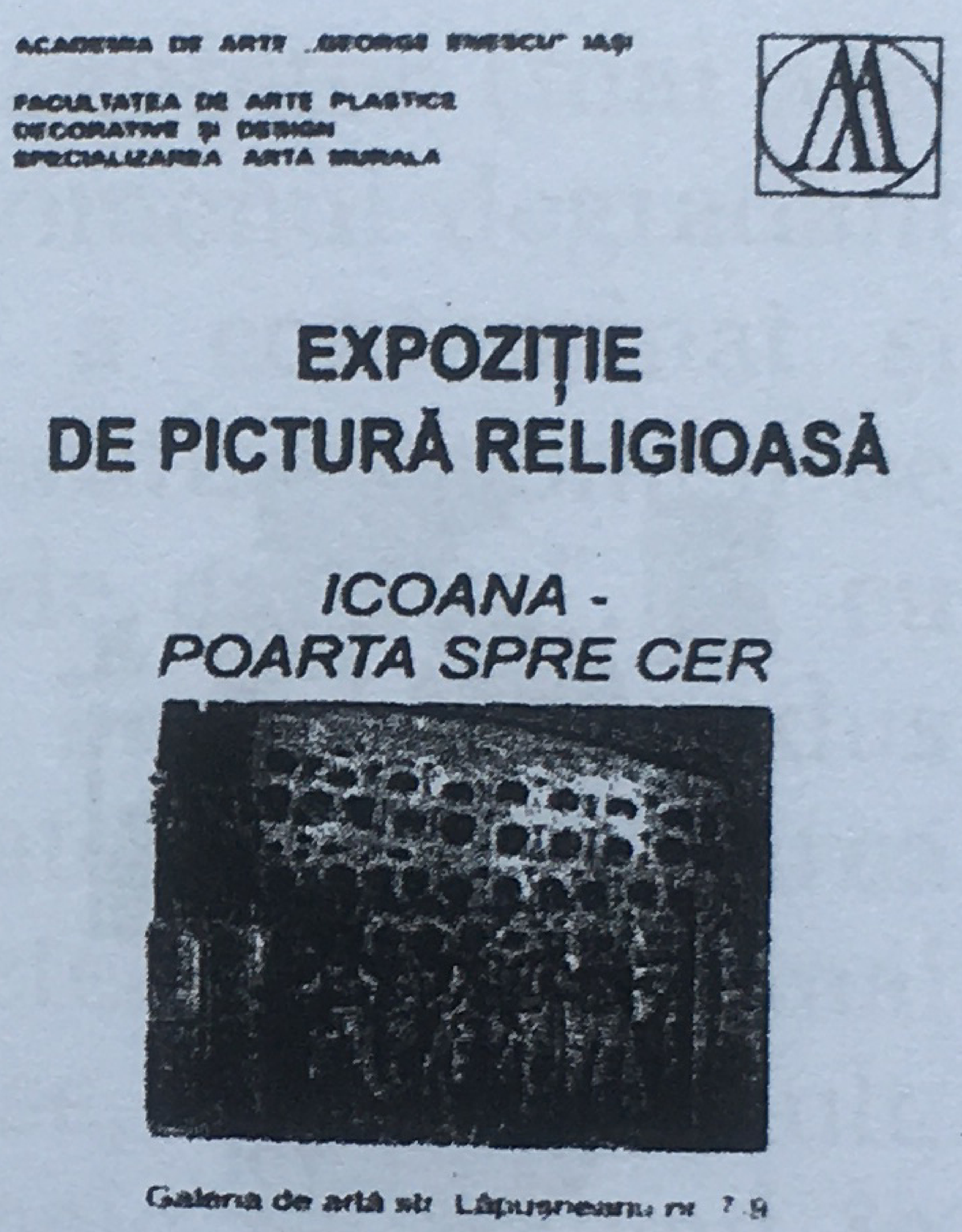


Fig. 14. Proiect afiş

[9] Ca viziune, arta religioasă europeană a evoluat pe două direcţii distincte: arta creştin-ortodoxă a estului european a păstrat în mod fidel tradiţia estetică şi teologică, respectând în mod consecvent modelele artistice Bizantine. În schimb, arta religioasă occidentală a evoluat în paralel cu arta laică, suportând influenţele diverselor orientări estetice; drept consecinţă, arta religioasă occidentală nu a avut/are un specific stilistic propriu, definindu-se doar prin conţinut.

Însă, indiferent de aspectele conceptuale sau formale, arta religioasă, fie răsăriteană sau apuseană, fie europeană sau asiatică, tinde spre perfecţiune, respectiv spre *Absolut*, spre entitatea lui *Dumnezeu*.

LISTA ILUSTRAŢIILOR

Fig. 1. Vernisajului expoziţiei nr. doi, *Periplu medieval,* aprilie 1994. În imagine lector univ. dr. D.N. Zaharia, conf. univ. Jenő Bartos (iniţiatorul proiectului ciclului expoziţional *Periplu medieval*), preot Dumitru Merticaru, conf. univ. Dimitrie Gavrilean şi prof. univ. Liviu Suhar.

Fig. 2, 3. Afişele expoziţiilor din anii 1995 şi . 1996.

Fig. 4. Diploma studentului Dan Acostioaei obţinută la o expoziţie naţională de artă religioasă, Bucureşti, 1995.

Fig. 5, 6. Replici ştiinţifice *Hristos* şi *Maica Domnului cu pruncul.*

Fig. 7. Bogdan Cojocea, *Hristos* (proiect, pictură murală).

Fig. 8. Ioan Bălan, *Arhanghelul Gavriil*, icoană pe lemn (guaşă).

Fig. 9. C-tin Straton, *Sfânta Parascheva*, icoană pe lemn (tempera, guaşă).

Fig. 10. C-tin Sahlean, *Botezul*, tempera pe lemn.

Fig. 11. Marius Gheţău, *Deisis* (proiect icoană, tempera carton).

Fig. 12. Lucrările studenţilor anului II, secţia murală, 1992, la Atelierele de creaţie UAP, str. Lăpuşneanu, Nr. 7/9, Iaşi.

Fig. 13. Vernisajului expoziţiei, aprilie 1995. În imagine lector univ. dr. D.N. Zaharia, conf. univ. Jenő Bartos şi conf. univ. Dimitrie Gavrilean.

Fig. 14. Proiectul afişului ciclului următor, intitulat „Icoana, poartă spre cer”:

SECŢIA DE CONSERVARE – RESTAURARE LA UNIVERSITATEA DE ARTE DIN IAŞI[1].

Secţia de Restaurare, după titulatura sa oficială - *Conservarea şi Restaurarea operei de artă* (de pictură), reprezintă una din cele opt specializări ale Facultăţii de Arte Plastice, Decorative şi Design (UAGE – Iaşi)[2]. Această specializare, alături de specializările similare ale universităţilor de artă din Bucureşti, Cluj, Timişoara şi Sibiu reprezintă o unitate de învăţământ ce pregăteşte profesionişti pentru salvarea operelor de artă degradate, pentru conservarea bunurilor de patrimoniu.

Articolul de faţă reprezintă o succintă evocarea a istoriei secţiei, a muncii depuse în decursul anilor de către studenţi şi profesori, activitate cu rezultate remarcabile atât în plan didactic, cât şi în plan profesional. O privire de ansamblu asupra unei perioade relativ scurte, locul secţiei în sistemul universitar ieşean şi naţional.

---

[1] Material conceput în contextul unor teme ale centrului de cercetare *CreArt* (2010).

[2] Universitatea de Arte din oraşul Iaşi este o instituţie de învăţământ superior de artă care reuneşte trei domenii artistice: Artele Vizuale, Muzica şi Teatrul.

SECŢIA DE CONSERVARE – RESTAURARE LA UNIVERSITATEA DE ARTE DIN IAŞI[1].

Secţia de Restaurare, după titulatura sa oficială - *Conservarea şi Restaurarea operei de artă* (de pictură), reprezintă una din cele opt specializări ale Facultăţii de Arte Plastice, Decorative şi Design (UAGE – Iaşi)[2]. Această specializare, alături de specializările similare ale universităţilor de artă din Bucureşti, Cluj, Timişoara şi Sibiu reprezintă o unitate de învăţământ ce pregăteşte profesionişti pentru salvarea operelor de artă degradate, pentru conservarea bunurilor de patrimoniu.

Articolul de faţă reprezintă o succintă evocarea a istoriei secţiei, a muncii depuse în decursul anilor de către studenți și profesori, activitate cu rezultate remarcabile atât în plan didactic, cât și în plan profesional. O privire de ansamblu asupra unei perioade relativ scurte, locul secţiei în sistemul universitar ieşean şi naţional.

---

[1] Material conceput în contextul unor teme ale centrului de cercetare *CreArt* (2010).

[2] Universitatea de Arte din oraşul Iaşi este o instituţie de învăţământ superior de artă care reuneşte trei domenii artistice: Artele Vizuale, Muzica şi Teatrul.

În cadrul facultăţii această specializare a apărut, faţă de celelalte secţii, cu câţiva ani mai târziu. Înfiinţarea acesteia a devenit posibilă datorită unui profil de restaurare de la Arta Murală (care pe atunci avea titulatura de „Artă Monumentală şi Restaurare"). Profil de succes, mult solicitat de către studenţii de la *Murală,* dar şi de la alte specializări. Astfel a apărut ideea înfiinţării unei specializări de restaurare de sine-stătătoare[3].

Drept urmare, pe data de 20. 11. 1996, după îndeplinirea formalităţilor necesare, a fost depusă la Ministerului Învăţământului solicitarea de „autorizaţie de funcţionare provizorie", cererea fiind aprobată în timp util. Ca atare, în toamna anului universitar 1997-1998 specializarea „de Restaurare" şi-a început activitatea, care în anii următori, s-a impus ca o secţie viguroasă, fiind orientată spre studiul subdomeniilor *picturii murale* şi a *picturii pe lemn.*

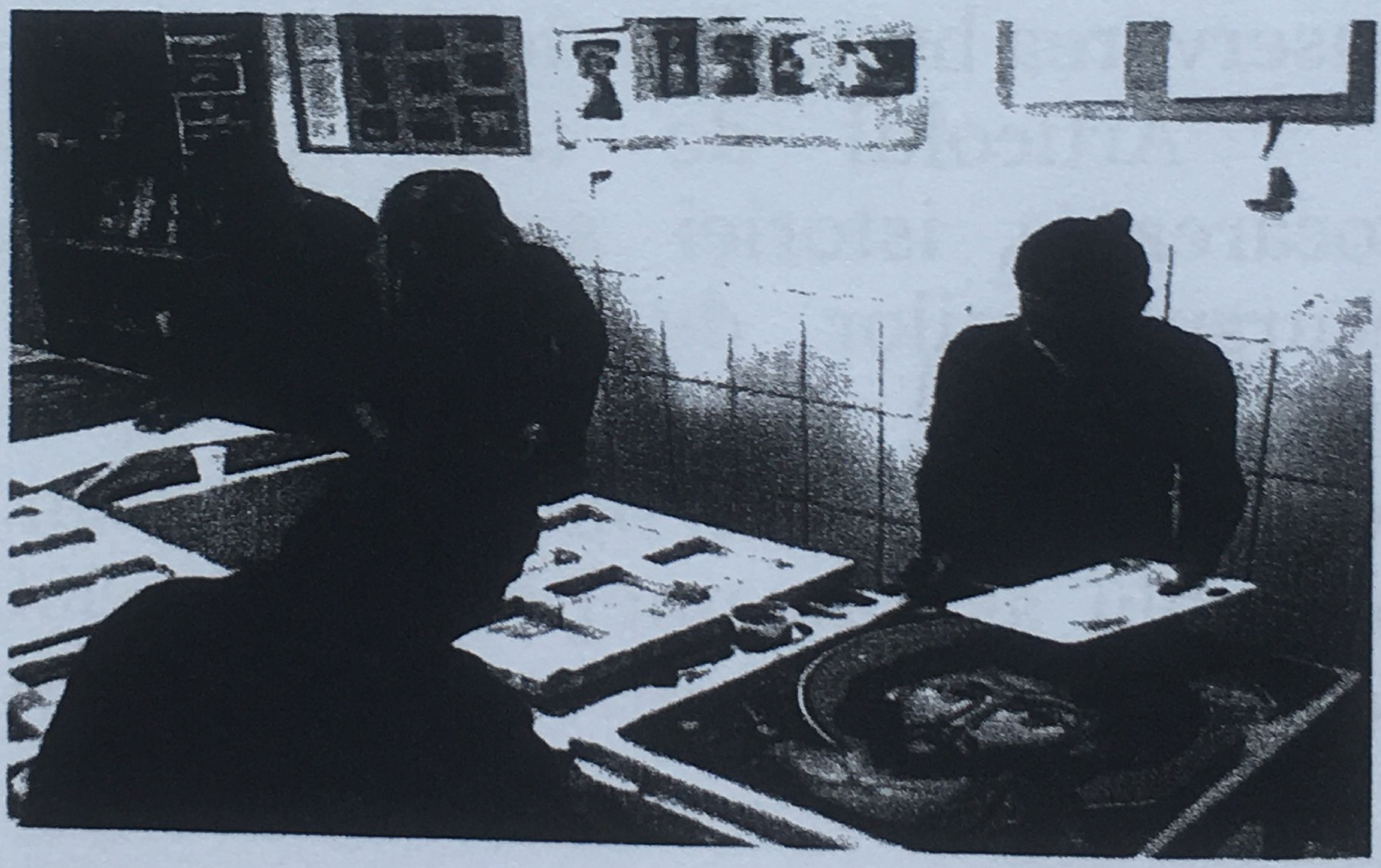


Fig. 1. Studenţi într-unul dintre laboratoarele de restaurare a *Picturii Murale*

[3] Realizatorul proiectului de înfiinţare a specializării de C.-Restaurare a fost autorul acestui articol (în calitate de specialist în domeniul problematicii *Picturii Murale* şi de *Şef de Catedră*).

După primii ani, în 2007 s-a solicitat acreditarea la nivelul studiilor de licenţă. Demers repetat în anul 2009, când s-a propus înfiinţarea studiilor de masterat, solicitări finalizate în mod pozitiv.

În prezent, secţia funcţionează pe cele două direcţii profesionale semnalate mai sus, cu un colectiv de specialişti cu experienţă. Iar majoritatea absolvenţilor au căutat şi au reuşit să se orienteze spre instituţii de profil, spre sectorul privat, muzee ori spre alte domenii, făcându-se cunoscuţi ca specialişti bine pregătiţi profesional.

Încă de la începutul funcţionării secţiei s-a pus accent pe realizarea unui echilibrul corespunzător dintre latura artistică şi cea ştiinţifică, pe aspectele teoretice şi practice ale obiectelor de studiu. În acest context, pe de o parte s-a pus problema cunoaşterii nemijlocite a domeniului vizual – artistic, astfel au fost introduse, în *Planul de învățământ* obiectele *Desenului* şi a *Culorii* (faţă de alte şcoli de restaurare, unde aceste discipline nu sunt considerate ca necesare). Pe de altă parte, s-au impus adaptări din mers la diverse situaţii particulare şi comune prin aplicarea celor mai noi metode şi tehnici de lucru (metodologie abordată în conformitate cu viziunea general- acceptată la noi în ţară).

În acord cu programul didactic propus, studiul practic a fost legat de vizitele şi participările la şantierele de lucru din oraşul Iaşi şi pe diferite monumente de artă din Nordul Moldovei. Aşadar, după studiile de documentare la majoritatea monumentelor de artă din Moldova, studenţii

merituoşi au luat parte la şantierele deschise la Putna, Pătrăuţi, Popăuţi saù Suceava.

Fig. 2, Începutul lucrului, pregătirea peretelui

Însă, din seria de monumente de artă pe care s-a intervenit se evidenţiază şantierul de la Mănăstirea *Probota*. Acest prim şantier de restaurare a picturii murale a avut un impact profesional aparte în însuşirea de noi cunoştinţe de specialitate. De dobândirea „pe viu" a experienţei profesionale (prin contactul direct cu problemele se strictă specialitate). În mod fericit, perioada de lucru a şantierului a coincis cu începuturile înfiinţării secţiei, întrucât munca de conservare şi restaurare a acestuia s-a derulat între anii 1996 şi 2001.

La acest proiect studenţii au fost atent selectaţi, întrucât luau contact cu o operă de artă importantă, monument ce face parte din patrimoniul naţional, daşi din cel universal. Acest punct de lucru

din Nordul Moldovei a fost relevant şi prin faptul că a devenit un model profesional pentru studenţi, iar pentru secţie a însemnat un început încurajator.

Pentru direcţia de restaurare a Picturii Murale, pentru activitatea mai recentă, semnalăm şantierul de restaurare, de la bis. mănăstirii Dragomirna, lucrare coordonată de către dr. Carmen Solomonea, şefa direcţiei de studiu a restaurării *Pictură Murală*.

În complementaritate, pentru direcţia de studiu „restaurarea Picturii pe Lemn" o acţiune importantă a reprezentat şantierul de restaurare a iconostasului bisericii mănăstirii Putna (perioada 2002/ 2003). Acţiunea a fost realizată pe baza unui proiect conceput de dr. Cornelia Bordaşiu, proiect aprobat de Comisia Naţională a Monumentelor Istorice.

Lucrarea, o reușită pentru secţie, a fost condusă de către de dn-a dr. C. Bordașiu, şefa direcţiei de restaurare a picturii pe lemn. În timp, secţia de *Conservarea şi restaurarea operei de artă* a devenit cunoscută pe plan local şi naţional, atât la nivel universitar, cât şi la nivel de „breaslă".

Din activitatea prezentă a direcţia de studiu *Pictura pe lemn*, se remarcă şi şantierul de restaurare a iconostasului de la bis. „Banu" din Iaşi, lucrare coordonată, de asemenea, de către dr. C. Bordaşiu.

În paralel, în cadrul preocupărilor de factură teoretică, pe parcursul anilor s-au desfăşurat numeroase acţiuni individuale şi colective, prin participări la simpozioane şi proiecte interuniversitare, la „granturi" de cercetare şi la alte

manifestări ştiinţifice şi artistice specifice domeniului.

În acest sens, notăm o serie de manifestări de succes, derulate astfel:

- Expoziţia de artă vizuală realizată în 2001 de către colegii mai tineri dr. B. Gavrilean şi dr. B. Ungurean, cu ocazia „Colocviului Naţional" de la Muzeul „Moldova" (Palatul Culturii); expoziţiile de pictură religioasă „Icoana, poartă spre cer" (la Galeria UAP, perioada anilor 1997 – 2000, coordonator prof. J. Bartos), alături şi de alte manifestări similare precum cele de la „corpul D" şi galeria de artă „apArte" a UAGE, la Muzeul „Unirii" (Complexul Muzeal Moldova") etc., manifestări organizate şi coordonate de către cadrele didactice ale secţiei, de către dr. C. Bordaşiu şi drd. C. Tudor.

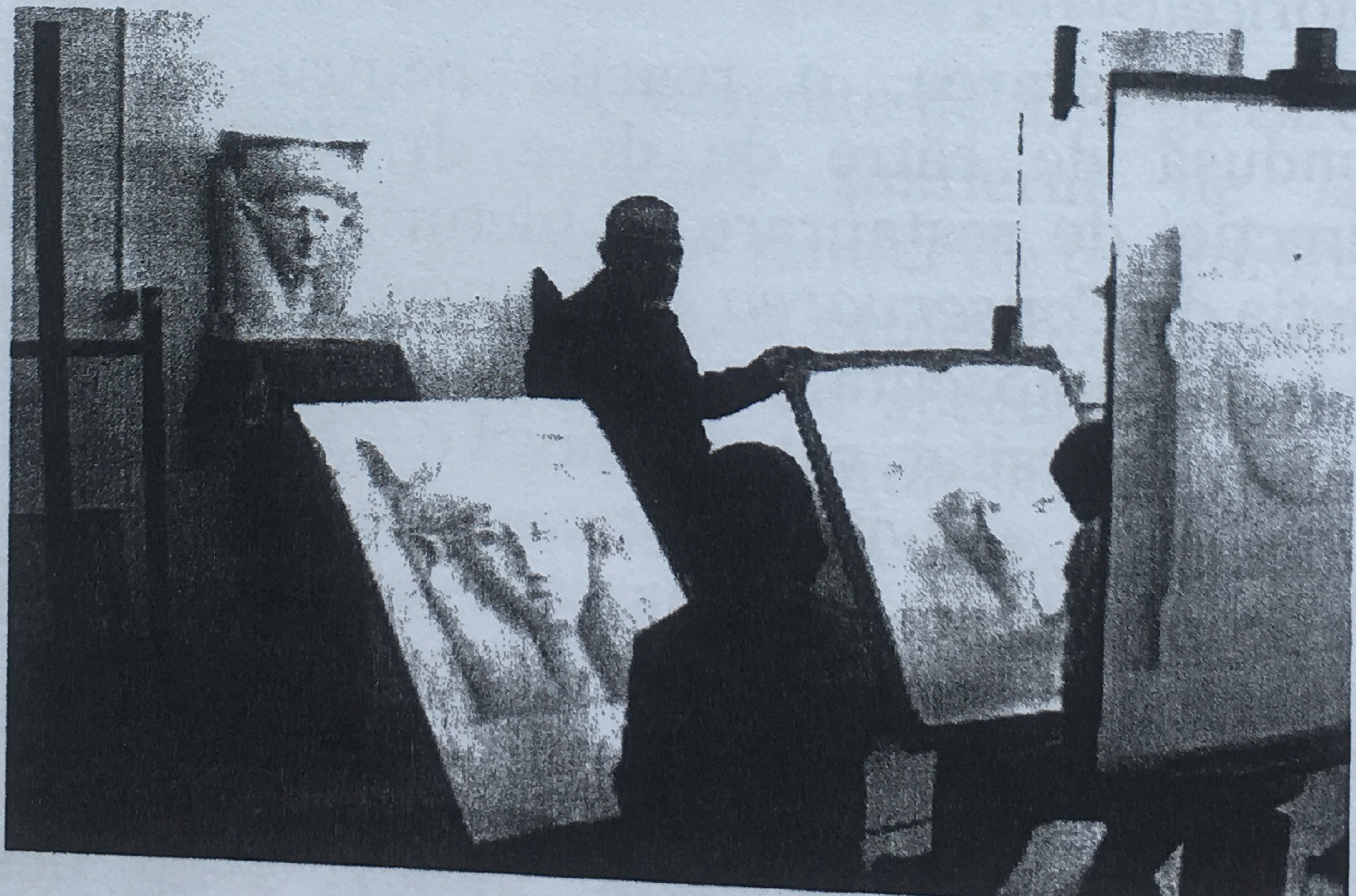


Fig. 3. *Studiul Desenului*

La această listă adăugăm încă o suită de manifestări interuniversitare remarcabile. Astfel, în

anul 2001 a fost organizat un colocviu la nivel naţional, intitulat *Conservarea şi Restaurarea în Universitate,* manifestare realizată în colaborare cu „British Council” şi „Complexul Muzeal Naţional Moldova” (acţiune integrată şi în programul CEEX „Cultural Heritage”). Acţiuni completate şi cu manifestări internaţionale ca cele de la Institutul Cultural Român din Viena (2004 şi 2006) şi participările la proiectul european Socrates[4].

În acelaşi timp, semnalăm participările constante la toate ediţiile *Zilelor Universităţii de Arte – Iaşi* prin comunicările ştiinţifice şi expoziţii de artă vizuală, cu participanţi de la universităţile de artă similare şi de la alte instituţii culturale din Iaşi şi din ţară.

Context, în care notăm şi manifestări interuniversitare, precum cel realizat „în tandem” cu Universitatea de Arte din oraşul Târgu Mureş[5].

Adăugăm la acestea şi diversele alte acţiuni prilejuite de anumite evenimente culturale, asemenea proiectelor derulate în colaborare cu Institutul Cultural Francez şi Institutul Cultural German din Iaşi.

Iar din acţiunile extrauniversitare, trebuie evidenţiat participarea, de peste un deceniu, a

---

[4] Semnalăm şi vizitele eficiente profesional, efectuate între specializarea noastră şi secţia de restaurare a Univ. de Arte Aplicate din Viena.

[5] În cadrul unei acţiuni cu Universitatea de Artă din Târgu Mureş, în perioada 2007-2008 s-a realizat un proiect didactic comun, în urma căruia la Univ. de Arte din Tg. Mure s-a înfiinţat secţia de *Scenografie,* alături de un proiect de îniinţare a uni secţii de Conservare- Restaurare a picturii murale (ambele proiecte fiind coordonate de către dr. J. Bartos).

cadrelor didactice ale secţiei la Simpozionului naţional „Monumentul, tradiţie şi viitor" organizat în oraşul Iaşi (manifestare organizată de *Complexul Naţional Muzeal Moldova,* sub patronajul Ministerului Culturii). Eveniment important ce reuneşte, de fiecare dată, un număr mare de specialişti interesaţi de conservarea operelor de artă şi de ocrotirea patrimoniului local, naţional şi internaţional.

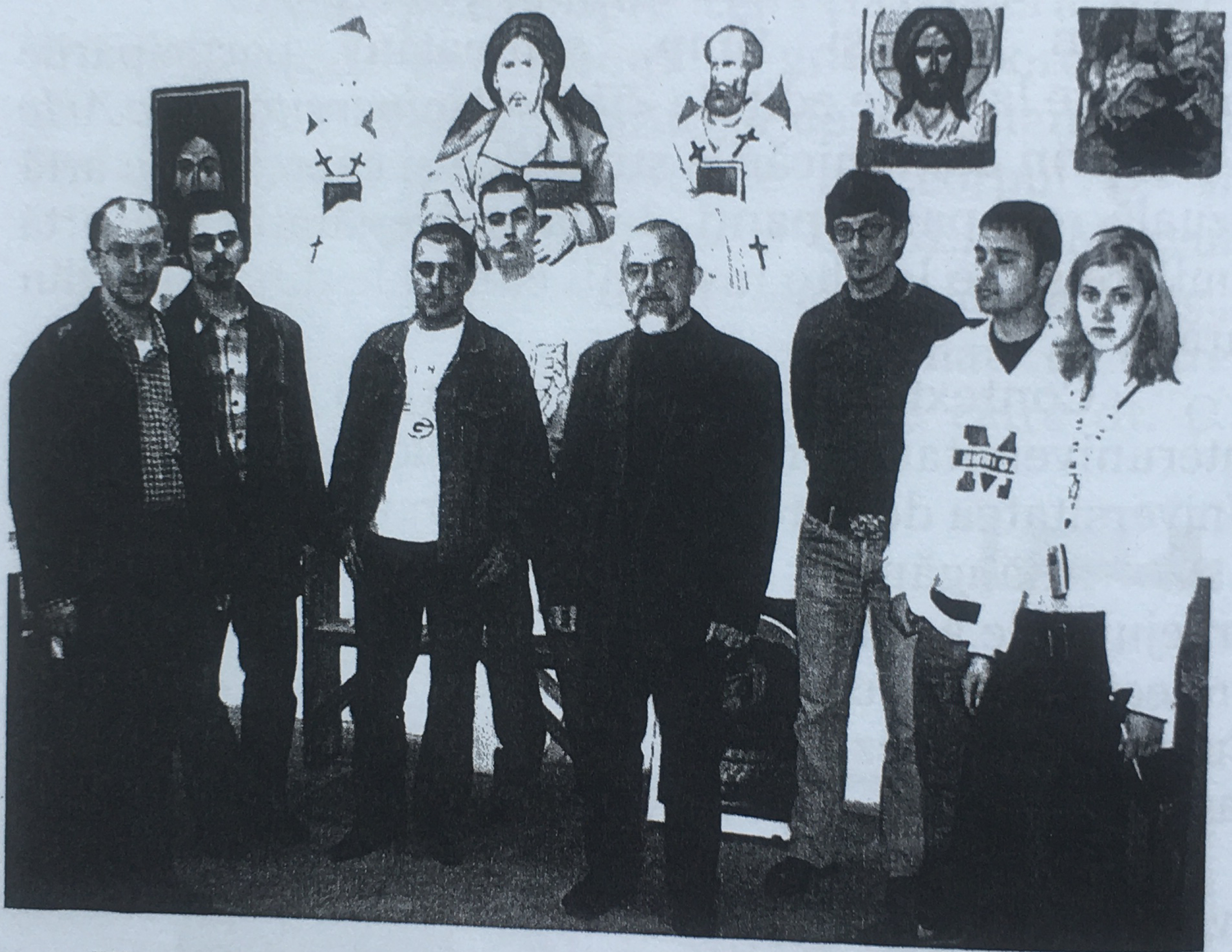


Fig. 4. Fotografie de grup într-un atelier a specializării

Evocând și alte forme de activitate, enumerăm o suită de manifestări privitor la numeroase participări la conferințe, colocvii, simpozioane etc.

În acest sens, notăm participarea unor colegi la *Sesiunea anuală* a secţiei de Artă Medievală de la

Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu" – Bucureşti, ediţiile 2008 şi 2010; la *Conferinţa Naţională de Antropologie urbană*, 2010, din oraşul Roman etc. Semnalăm şi participarea la alte întâlniri internaţionale, precum prezenţa noastră la *Conferinţa anuală a restauratorilor maghiari din Ardeal*[6].

Completăm această listă a enumerărilor prin participările la ediţiile Simpozionului internaţional *European Symposium on Religious Art, Restoration and Conservation*, Facultatea de Teologie Ortodoxă (Univ. „Al. I. Cuza", Iaşi); sau, Simpozionul internaţional *Saving Sacred Relics of European Medieval Cultural Heritage* în cadrul Programului *Cultura 2000* (Gura Humorului – anul 2006); Simpozionul Naţional cu participare internaţională:

Cercetarea pluridisciplinară şi monitorizarea unor monumente din România în curs de restaurare – CEMMO 2005-2008 prin Institutul Naţional al Monumentelor Istorice, Bucureşti şi altele.

În ansamblul preocupărilor privitoare la găsirea unor punţi dintre artă şi ştiinţă, a interesului acordat celor mai noi descoperiri din domeniul ştiinţei şi tehnicii, interesului referitor la actualitatea interdisciplinarităţii şi altele, specializarea C.-Restaurare a acordat un interes aparte cercetării ştiinţifice, asociată creaţiei artistice (vizuale).

[6] Simpozion, la care dr. C. Bordaşiu a participat la mai multe ediţii, alături de dr. B. Ungurean.

Punerea în practică a acestei cerinţe a fost sintetizată în anul 2003, când s-a propus înfiinţarea în cadrul catedrei a XI-a (care cuprinde secţiile C. Restaurare şi A. Murală) a unui centru de cercetare cu denumirea relevantă CReART (**C**onservare-**R**estaurare şi **Cre**aţie **art**istică). Centru, ce funcţionează din ianuarie 2004 ca al doilea centru de cercetare a Facultăţii de Arte Plastice, Decorative şi Design.

Prin centrul CReART s-au organizat sesiuni de comunicări ştiinţifice, proiecte şi granturi de cercetare, editări de articole şi de cărţi. totodată, sub sigla centrului au fost realizate diverse evenimente expoziţionale de artă vizuală, alături şi de alte forme de manifestări potrivite preocupărilor membrilor centrului.

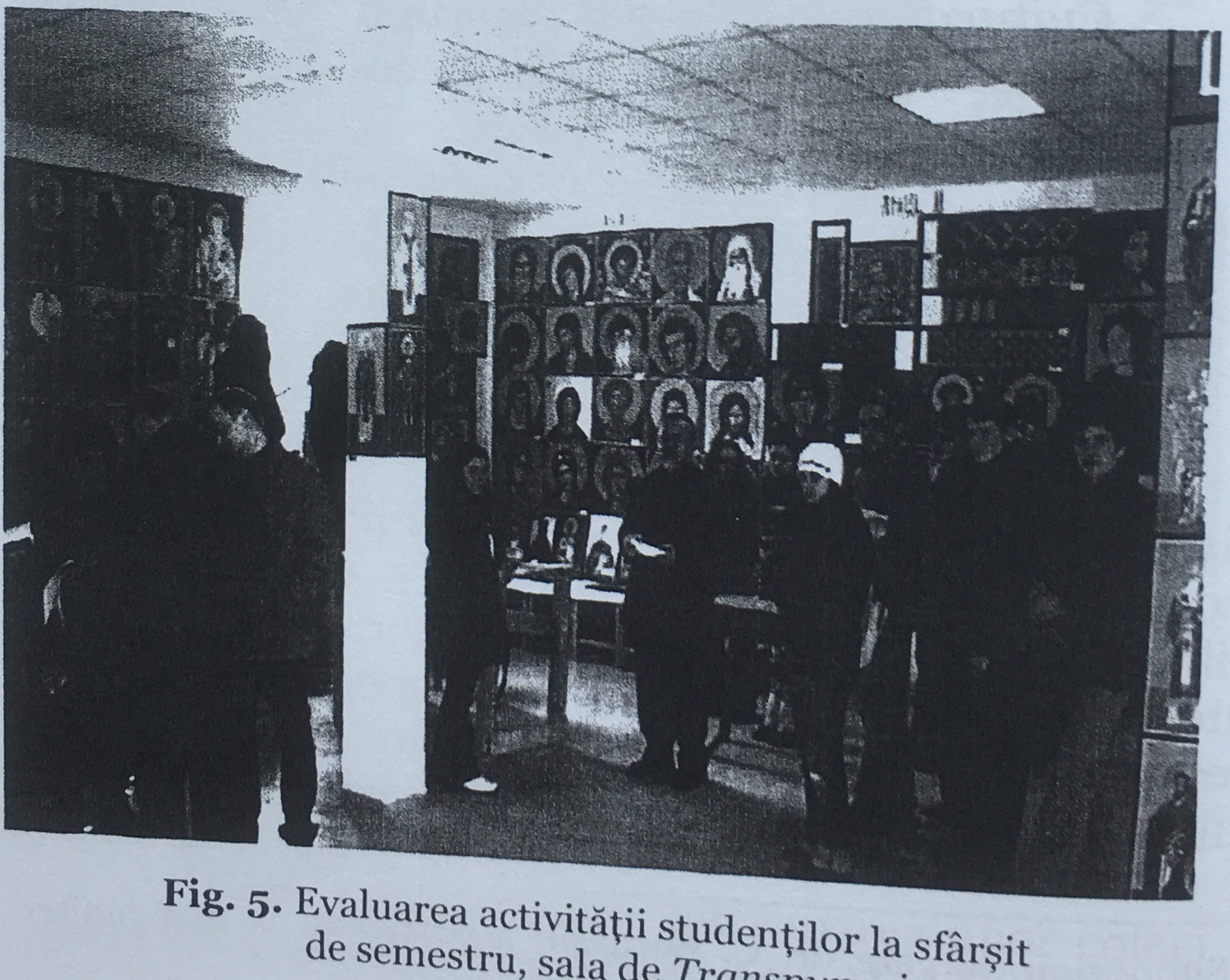


Fig. 5. Evaluarea activităţii studenţilor la sfârşit de semestru, sala de *Transpuneri*

Din lista unor proiecte individuale şi colective deja efectuate, selectăm următoarele: - Grant de cercetare ştiinţifică internaţională (Muzeul de Arte Aplicate din Viena şi al Universităţii de Arte Aplicate, Viena) cu titlul: *Analize fizico – chimice ale materialelor prelevate din piesa textilă coptă aparţinând colecţiei Muzeului de Arte Aplicate din Viena*, anul 2002.

Completăm aceste forme de activitate cu o suită de proiecte naţionale, astfel:

Cercetarea multidisciplinară şi monitorizarea unor monumente din România în curs de restaurare, iniţiat în 6/10/2005, program CEEX în colaborare cu INMI – Bucureşti, Fundaţia Transilvania Trust – Cluj, INOE – Bucureşti, Universitatea Politehnică Bucureşti, CERESC-ART Bucureşti; proiectul de cercetare în competiţia naţională CEEX: Cercetare de excelenţă, nr. CEX - 05 - D8 - 14 - 04.10. 2005, CEMMO *Monitorizarea unor monumente în curs de restaurare*; Grant de cercetare ştiinţifică şi didactică, British Council Bucureşti, în cadrul Programului *Cultural Heritage*: *Improvement practice in teaching and learning./ Tehnici combinate de învăţare şi predare în conservarea şi restaurarea patrimoniului cultural*, 2006; proiectul de cercetare în competiţia europeană FP7-ENV-2010: Collaborative Project number: 265132, MEMORI – *Measurement, Effect Assessment and Mitigation of Pollutant Impact on Movable Cultural Assets. Innovative*

Research for Market Transfer, 2010-2011 şi alte asemenea proiecte.

În acest context dinamic, trebuie să prezentăm şi activitatea de elaborare a unor materiale de specialitate publicate la editura universităţii noastre *Artes*. În acest sens, enumerăm un număr de titluri de volume publicate de membrii centrului, material util studenţilor, îmbogăţind bibliografia de specialitate. Din aceste apariţii prezentăm volumele colective:

Creativitate şi restaurare în artă, Ed. Artes, Iaşi, 2005; *Interferenţe, creaţie şi restaurare în artă*, Ed. Artes, Iaşi, anul 2006; *Interdisciplinaritate în conservare-restaurare şi arte aplicate*, Ed. Artes, Iaşi, 2007;

Artă şi conservare în actualitate, Ed. Artes, Iaşi, 2010.

Iar din titlurile cărţilor publicate cu un singur autor, citäm următoarele (în ordinea apariţiilor):

- *Arta Murală, interferenţe vizual-artistice*, Ed. Artes, Iaşi, 2006, autor Jenő Bartos;
- *Compoziţia în pictură*, Ed. Polirom, Iaşi, 2009, autor Jenő Bartos;
- *Voroneţ, Popăuţi, Probota şi Moldoviţa. Metode tehnice ale picturii murale*. Ed. Artes, Iaşi, 2009, autor Carmen Solomonea;
- *Estetică şi restaurare*, Ed. StudIs, Iaşi, 2010, autor Cornelia Bordaşiu.

Iar alte materiale se află în faza de publicare (precum sunt tezele de doctorat a colegilor mai tineri, semnalând aici şi faptul, că toţi membrii specializării sunt doctori sau doctoranzi, în domeniul Esteticii, a Artei Vizuale şi a Ştiinţei).

În final, prin această descriere foarte succintă a evoluţiei specializării *Conservarea şi Restaurarea operei de artă* din Iaşi, s-a dorit prezentarea activităţii acesteia, a locului pe care-l ocupă în ansamblul sistemului universitar de artă local şi naţional.

Fig. 6. Membrii centrului de cercetare *CReArt*

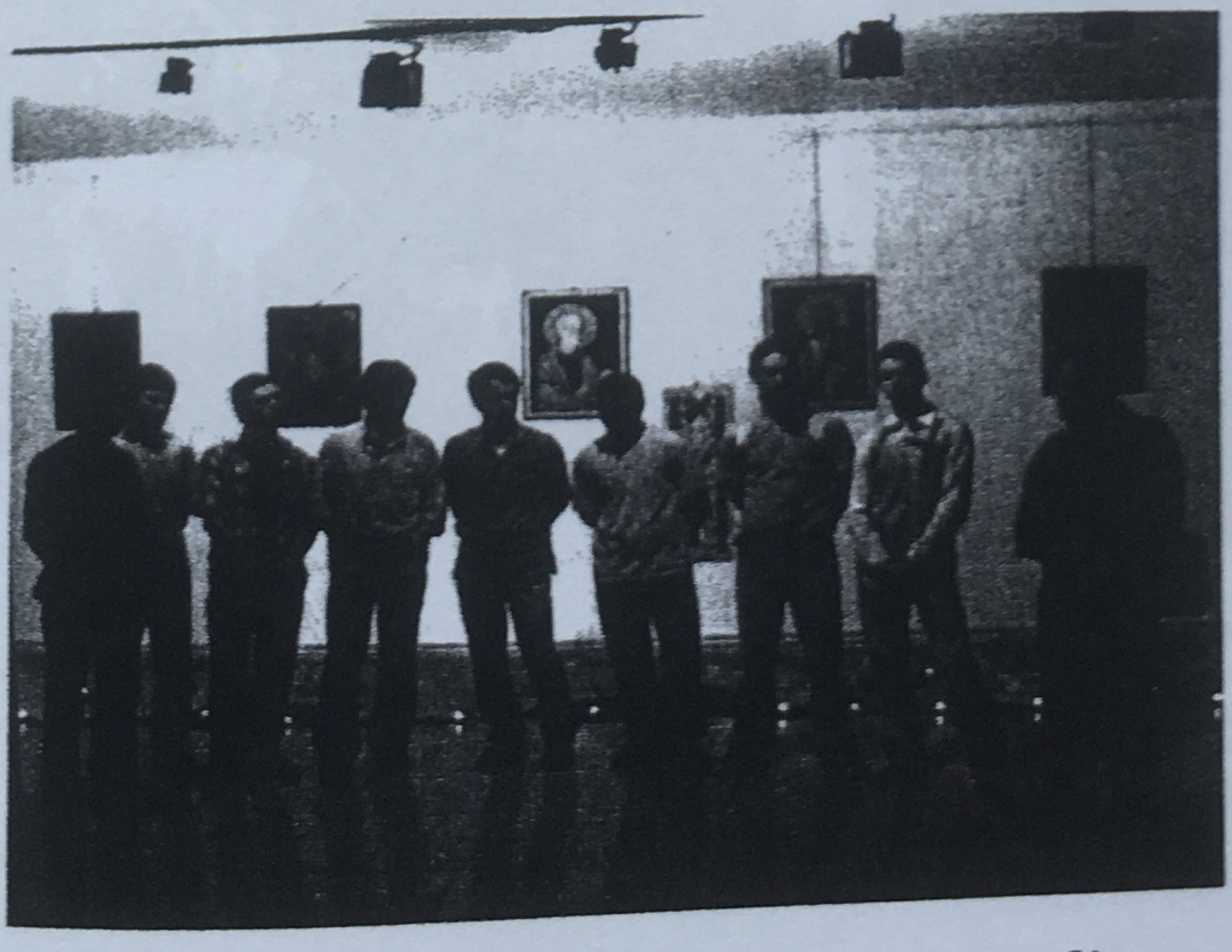


Fig. 7. Vernisajul unei expoziţii metodice

Fig. 8 - 15. Studii, copii şi replici ştiinţifice realizate în cadrul disciplinelor *Studiul Desenului*, *Studiul Culorii* şi *Tehnici Artistice* (clasa conf. univ. dr. C. Solomonea şi prof. univ. dr. J. Bartos)

LISTA ILUSTRAȚIILOR

Fig. 1. Laborator a direcției de studiu *Artă Murală;*

Fig. 2. În atelierul de *Transpunere*, direcţia de studiu *Pictură Murală;*

Fig. 3. Oră de curs la disciplina *Studiul Desenului Artistic;*

Fig. 4. Împreună cu tinerii restauratori într-un atelier de desen și de pictură (2004);

Fig. 5. Evaluarea activității studenților de la Pictură Murală (sem. 1, 2008);

Fig. 6. Dialog în cadrul centrului *CReArt*: în imagine cadrele didactice B. Ungureanu, D. Acostioaei, C. Solomonea, B. Gavrilean și C. Tudor;

Fig. 7. Vernisajul unei expoziții metodice;

Fig. 8. - 16. Studii, copii și replici științifice realizate în cadrul *Studiului Desenului, Studiului Culorii și Tehnicile Artistice* (grupele dr. C. Solomonea și dr. J. Bartos);

INTERDISCIPLINARITATEA ÎN ARTELE VIZUALE[1]

Apariţia, după mijlocul secolului trecut, a unor mişcări artistice a surprins atât printr-un program estetic neconvenţional, cât și prin vehementa negare a valorilor trecutului. Arta aceasta a produs entuziasm dar și dezamăgire, întrucât publicului i-a venit greu să accepte propuneri aflate între vizual şi nonvizual, între artistic şi extraartistic. Astfel s-a născut și s-a afirmat *Arta Postmodernă*, o mişcare artistică inedită care a redefinit cultura occidentală.

La baza apariţiei acestei viziuni artistice au stat nevoia de schimbare și efectele globalizării culturale, fenomene cu impact puternic asupra societăţii contemporane. În asemenea cadru, s-a impus fenomenul *interdisciplinar*, expresia unei forme de relaţii statuate între diferitele domenii ale cunoaşterii, atât în ştiinţe, cât şi în artă.

În textul de faţă vom căuta să analizăm *interdisciplinaritatea*, fenomen ce a contribuit la apariţia de noi genuri artistice (vizuale).

---

[1] Materialul de faţă reprezintă fragmente din articolul apărut în revista *Interdisciplinaritate în conservare-restaurare și arte aplicate*, Editura Artes, Iaşi, 2007, completat cu fragmente preluate din cursul universitar *Interdisciplinaritatea în Artele Vizuale*, Fac. APDD –UAGE, 2008

Fără să intrăm în detalii, după unele precizări de ordin teoretic, în partea a doua a acestui material vom semnala câteva situaţii interdisciplinare, prezentând un număr de discipline vizuale nou apărute.

*

Cunoaşterea umană pe parcursul istoriei a condus la apariţia şi consolidarea în timp a unui număr important de domenii ale culturii. Datorită progresului şi extinderii zonelor de cercetare ale ştiinţelor, domeniile existente s-au segmentat în subunităţi, acestea la rândul lor fiind supuse unor tendinţe de divizare, de ramificare. Datorită multiplicării domeniilor, la mijlocul secolului trecut au apărut temeri privind tendinţele de distanţare şi izolare a disciplinelor. Ca reacţie la această situaţie, s-a pus problema găsirii unor modalităţi de cooperare, a unor „numitoare comune", cu scopul integrării cunoştinţelor în sisteme coerente potrivit noilor concepte ordonatoare.

Astfel, prin depăşirea obstacolelor s-a obţinut integrarea cunoştinţelor în structuri noi, stabile. Prin evaluări şi prin codificări unitare, disciplinele îndepărtate unele de altele au interacţionat, conducând la rezultate originale, eficiente aplicativ. Drept urmare, în practică s-a constatat un tip de dinamism inter-disciplinar, fenomen ce cuprinde diversele domenii ale artei şi ştiinţei, acţionând între arte şi arte, arte şi ştiinţe, între ştiinţe şi ştiinţe.

Analizând tipurile de legături ale disciplinelor aflate în contact direct sau indirect, se constată atât situaţii de reciprocitate, de consonanţă, interacţiuni prin armonizări și întrepătrunderi, cât şi prin dezacorduri, în sensul imposibilităţii realizării unor apropieri.

În ansamblu, se disting două situaţii de contacte caracteristice:

a) Domenii stabile cu tendinţe de păstrare a delimitărilor „frontierelor" naturale. Obiecte cu eventuale contacte episodice, care, în general, evită raporturile interdisciplinare.

b) A doua variantă este cea a disciplinelor de graniţă[2], caracterizate prin flexibilitate şi mobilitate, obiecte cu disponibilităţi imediate în realizarea unor contacte interactive, care caută nuanţarea structurilor proprii.

Fig. 1. *Geneză*, tehnica tempera pe zid

[2] Delimitări stabilite din considerente de ordin metodologic.

Într-un proces distinct al sistematizării, în partea a doua a secolului trecut, fenomenul interdisciplinar (rezultat al unor interferenţe) a fost abordat prin variantele interdisciplinar, pluridisciplinar şi transdisciplinar, modalităţi de structurare şi de aplicare a cunoştinţelor.

În consecinţă, prin restructurări şi reordonări, astăzi comunicările *interdisciplinară*[3], *multi-* sau *pluridisciplinară* şi *transdisciplinară* pot fi considerate modalităţii eficiente pentru înţelegerea mai bună a lumii[4]. Aşadar, practica interdisciplinară, ca o formulă cognitivă eficace, presupune un act complex:

Interdisciplinaritatea rezultă din procesul de combinare şi integrare a diferitelor discipline, împreună cu metodologiile şi ipotezele lor de lucru. Aceasta implică trecerea frontierelor tradiţionale dintre ştiinţe şi combinarea tehnicilor lor în efortul de a atinge un obiectiv comun (...)[5].

---

[3] Interdisciplinaritatea presupune asocierea creativă prin flexibilitatea de adaptare şi de gestionare a unor situaţii de contacte interactive. Dialoguri disciplinare în urma cărora rezultă noi discipline de sine stătătoare, considerate „hibride", obiecte obţinute prin asocieri şi reordonări de conţinuturi care indică *superspecializarea* domeniilor cunoaşterii.

[4] Termenii *inter-, pluri- şi multidisciplinaritate*, în limba română au apărut pentru prima dată în „Suplimentul" *Dicţionarului Explicativ Român* publicat în anul 1988 (*DEX* a apărut în 1975, la Editura Academiei RSR).

[5] Ghe. Zaman, *Multidisciplinaritate, interdisciplinaritate şi transdisciplinaritate: abordări teoretice şi implicaţii pentru strategia dezvoltării durabile postcriză* (material prezentat la Simpozionul „Criza globală şi reconstrucţia ştiinţei economice", Academia de Studii Economice Bucureşti, nov. 2010).

Însă, în conformitate cu adevărul ştiinţific, trebuie să semnalăm şi existenţa unor opinii contrare valabilităţii interdisciplinarităţii.

După o primă opinie, acest fenomen reprezintă doar aspecte ale unei incertitudini identitare, cu referire la disciplinele particulare aflate în mijlocul tendinţelor de globalizare. Drept urmare, ar fi vorba despre un proces eclectic, de tip „postmodernist"; astfel interdisciplinaritatea poate fi considerată expresia unei superficialităţi de abordare disciplinară, rezultat al unor situaţii conjuncturale. Așadar, acest fenomen ar fi rezultatul unor coincidenţe, nu sursă generatoare de noi domenii de sine stătătoare.

După alte critici, informaţia de tip interdisciplinar, datorită gradului de combinare, produce confuzii, situaţii de ambiguitate, contrare rigorii ştiinţifice.

Revenind la analiza interdisciplinarităţii, constatăm faptul că *interdisciplinaritatea* pe parcursul istoriei culturii a acţionat în mod constant în domeniul artelor, influenţând și evoluţia artelor vizuale contemporane.

Exemplificăm fenomenul prin anumite efecte constatate în istoria modernă a picturii, în urma căreia acesta apare ca „neconvenţional" faţă de epocile anterioare. Prin preluarea creativă a descoperirilor ştiinţifice şi prin acţiunea directă şi indirectă a fenomenului „interdisciplinar", arta secolului XX poate fi caracterizată printr-o viziune „scientistă", fenomen ce a definit *Arta Modernă*.

Rezultate ale interacţiunii diverselor discipline sunt stilurile *(Neo)Impresionism*, *Cubism*, *Suprarealism* sau *Pop Art*. Astfel, Cubismul a fost

preocupat de problema reprezentării 2D a spaţiului, faţă de Futurism, care a urmărit vizualizarea timpului în spaţiul 2D. Iar în ansamblu, Arta Modernă a oferit suport şi reper definirii *Artei Postmoderne*[6] care poate fi socotită o negare a Artei Moderne, sau un rezultat specific al interdisciplinarităţii etc.

Arta Postmodernă se prezintă ca o mişcare compozită ce se bazează pe contactele stabilite între limbajele artistice, între medii aflate în contacte interactive. Mişcarea se consideră arta reprezentativă a epocii noastre.

Drept urmare, arta contemporană poate fi descrisă prin dinamica relaţiilor interactive ale domeniilor cunoaşterii, prin amplificarea acţiunii interdisciplinarităţii în toate domeniile artistice. Ca atare, pe de o parte s-au lărgit ariile de investigare,

---

[6] *Arta Postmodernă* este caracterizată de o viziune radical diferită de artele vizuale ale trecutului istoriei artei. Ca stiluri reprezentative ale acestei arte amintim: *Instalaţiile artistice*, *Arta conceptuală*, *Performance*, *Happening*, *Land-art*, *Body-art*, *Arta Video* şi altele. Aceste stiluri, mai exact *mişcări artistice*, formal şi conceptual, ca mod de comunicare, se asociază cu limbajele teatrului, al filmului, literaturii, dansului sau al pantomimei, mişcări bazate pe combinarea diferitelor domenii artistice şi extraartistice, cu regii proprii şi acorduri (armonizări) adecvate.

Însă, în cazul clasificării acestei orientări, nu se mai poate vorbi de *Arte Vizuale* în sens tradiţional. Pentru viitor, pe baza criteriului vizualităţii, vor trebui utilizate două concepte distincte: pe de o parte *Arta Vizuală* (tradiţională, consacrată), iar pe de altă parte orientările postmoderne, ca arte de tip *Media*! (În studiul de faţă, prin sintagma „Arte Media” înţelegem artele *Media, Intermedia şi New Media*). Modalităţi de comunicare artistică vizuală şi nevizuală de unde rezultă creaţii (producţii) *hibride*, obiecte interactive, întemeiate pe relaţii de tip interdisciplinar.

iar pe de altă parte s-au accentuat legăturile dintre arte şi ştiinţe, dintre artele vizuale şi diverse domenii extraartistice şi nevizuale ale culturii.

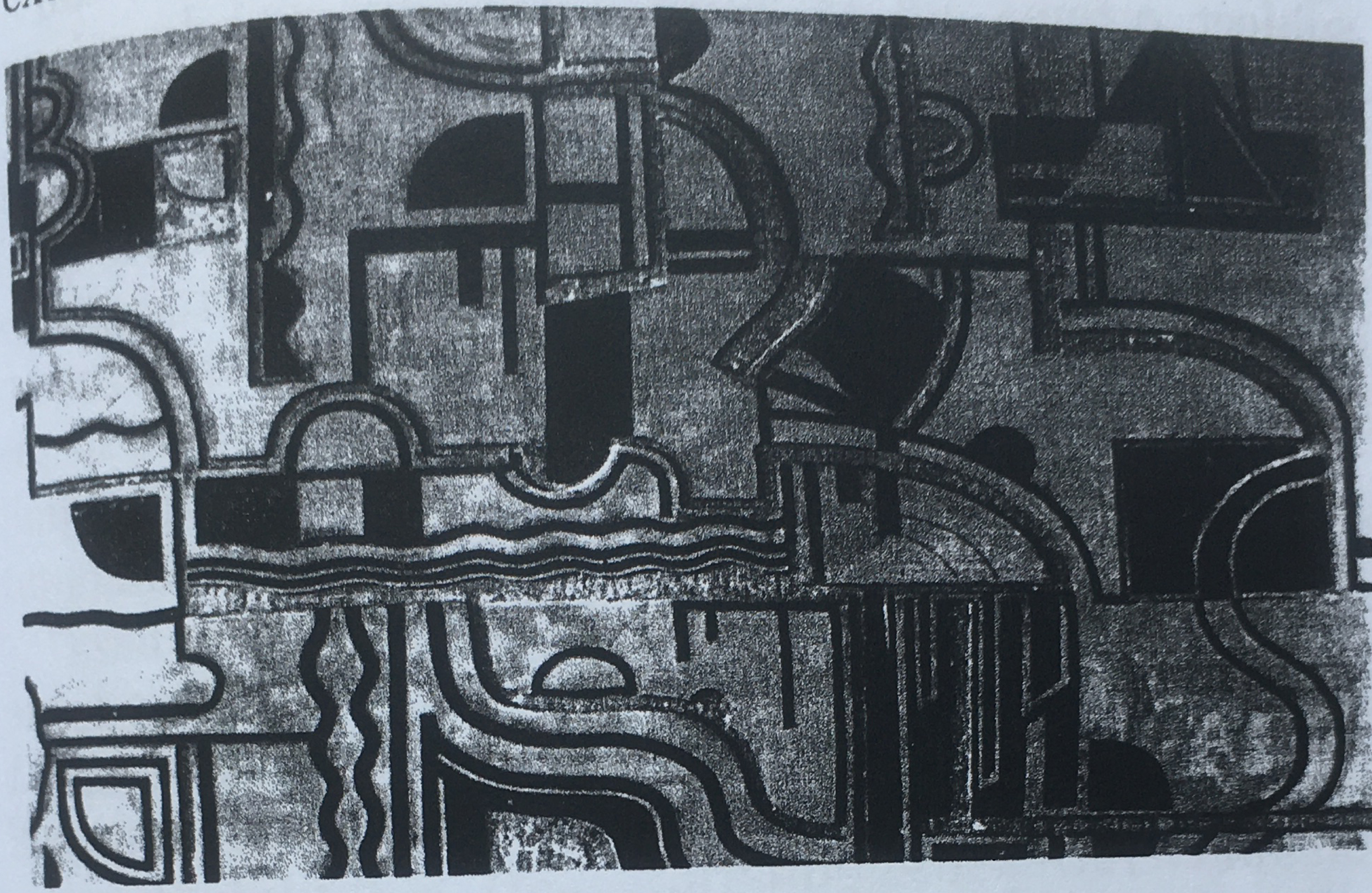


Fig. 2. *Compoziţie*, tehnica sgraffito.

Aşadar, în sfera cunoaşterii, procesul de redefinire şi reaşezare a disciplinelor constituie o realitate, fenomen activ, cu deosebire, în istoria mai recentă a culturii.

Fenomenul interdisciplinar în istoria artei vizuale a stat la originea apariţiei unor domenii originale precum *Fotografia*, *Designul* şi *Moda*, dar şi recentele *Arta pe Calculator* sau *Arta pe Internet* ş.a.

În acest context disciplinar, în continuare vom căuta să demonstrăm prin câteva exemple „studii de caz" eficienţa concretă a fenomenului.

Efectul acţiunilor interdisciplinare se manifestă la nivelul structurilor, prin organizare compoziţională, prin expresie plastică, interacţiuni

directe şi indirecte în toate etapele elaborării operei de artă. Astfel, conceperea şi elaborarea unei opere de artă presupun anumite modificări faţă de modelul tradiţional: „autorul interpretează o situaţie, un subiect, o temă, un alt autor, influenţat de educaţie, de propriile interese ori de interesele grupului (ideologice), de anumite curente culturale, stiluri etc.; opera însăşi este interpretarea unui climat istoric şi cultural, iar lectorul va fi solicitat funcţie de propriile competenţe profesionale sau de tiparele epistemice ale timpului său”[7].

Interdisciplinaritatea, ca fenomen general, se manifestă atât prin stabilitate, cât şi prin mobilitate structurală şi prin alte efecte specifice. Astfel, pe baza structurii şi mobilităţii se stabilesc criteriile de clasificare ale disciplinelor, care sunt catalogate ca *fundamentale*, *principale* sau *secundare* etc., stabilind ierarhia disciplinară.

Termenul *fundamental* se referă la gradul de referenţialitate interdisciplinară, la relevanţa obiectului respectiv faţă de celelalte discipline de specialitate (prin stabilitate disciplinară).

Disciplinele fundamentale ale domeniului vizual-artistic sunt următoarele:

a) Desenul, disciplină fundamentală pentru toate domeniile vizuale (obiect de bază pentru *Grafică*);

b) Cromatologia, disciplină care apare ca fundamentală pentru toate genurile artistice (disciplină de bază pentru domeniul *Picturii*);

[7] Petru Bejan, *Hermeneutica prejudecăţilor*, Ed. Fundaţiei Axis, Iaşi, 2004, pag. 54.

c) ***Modelajul***, disciplină ce reprezintă obiectul fundamental 3D pentru artele clasice precum *Sculptura*, *Ceramica* dar şi *Obiectele spaţiale* etc.

a) *Desenul*, prin aportul său structural şi grafic, asigură baza tuturor domeniilor vizuale (artistice şi extraartistice). El apare ca artă de sine stătătoare sau complementară, prezentă în toate domeniile vizual artistice. Prin capacitatea sa constructiv-grafică, desenul oferă „suportul natural" limbajelor particulare ale picturii, sculpturii, practic, tuturor disciplinelor vizuale.

Ca disciplină artistică fundamentală, acesta are două principale variante: *Desenul artistic* şi *Desenul tehnic*, discipline care datează de la începuturile civilizaţiei omeneşti[8].

Stabilitatea *Desenului* poate fi explicată prin eficienţa comunicării interdisciplinare, prin capacitatea sa de a interacţiona structural cu toate disciplinele vizuale, adaptându-se la specificul artistic sau tehnic al acestora.

Desenul, artă a liniilor (spontane şi exacte), care asigură „osatura" compoziţiei vizuale, apare deci atât ca o disciplină de sine stătătoare, cât, mai ales, ca o disciplină fundamentală, temelie pentru toate domeniile artistice şi tehnice.

---

[8] Primele desene artistice datează din jurul mileniului 32, creaţii ale Artei Rupestre (Paleoliticul Superior, grota *Chauvet*, Franţa etc.). Primele desene care se pot considera „tehnice" datează din perioada Neoliticului, asemenea desenului *Harta localităţii* de la Çatal Hüyük (Turcia, mileniul 7), dar şi diverse imagini picturale şi sculpturale ale unor planuri arhitecturale din arta Antichităţii Egiptene şi Mesopotamiene.

Calităţile interactive ale desenului se reflectă prin variantele sale, fie prin clasa desenului artistic, fie prin categoria desenului de factură tehnico-ştiinţifică.

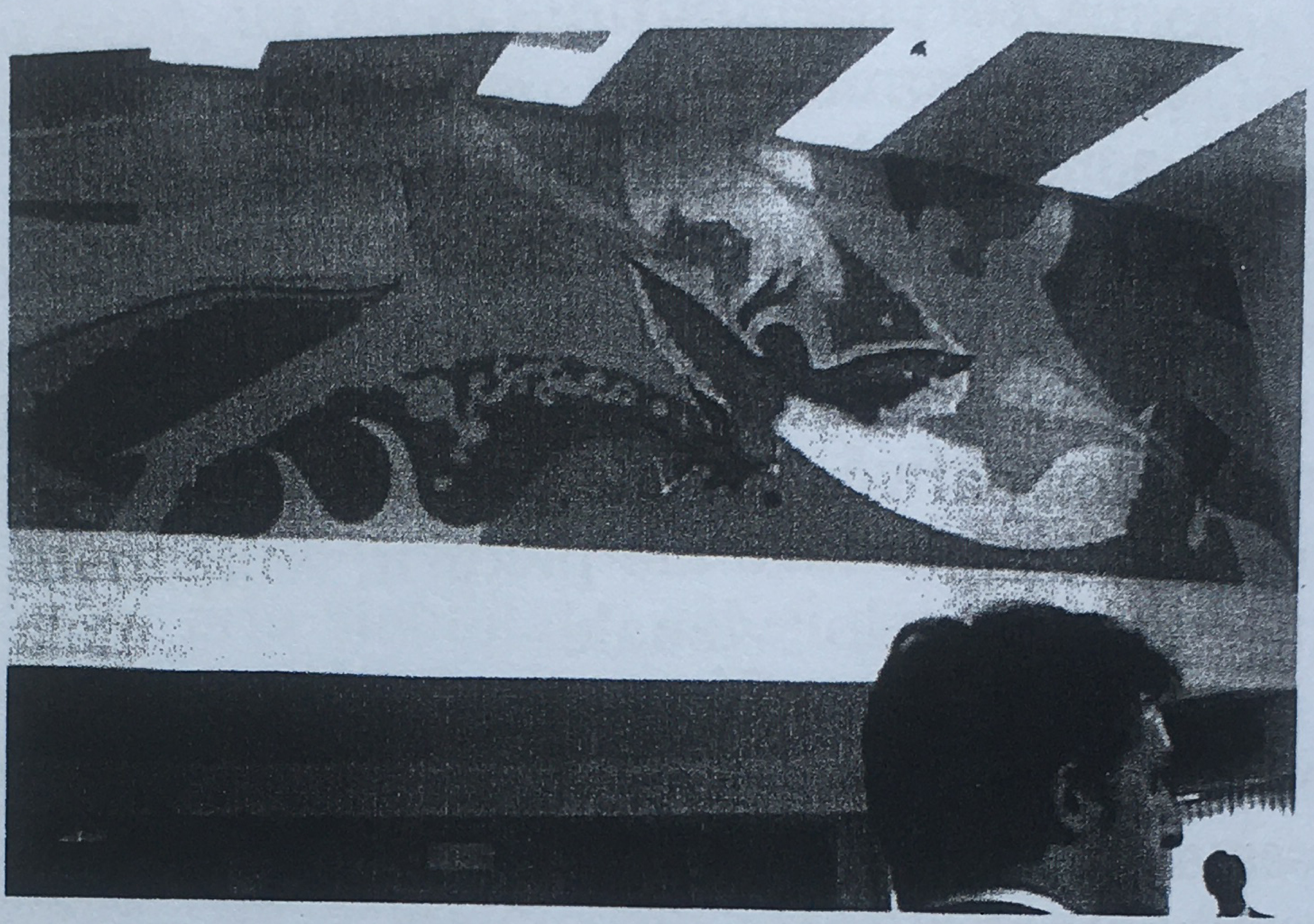


Fig. 3. *Cerul*, decoraţie tempera pe zid.

Din perspectiva interacţiunii *Desenului* cu alte domenii, se remarcă rolul deosebit al elementelor de limbaj „simple”, ca *punctul* şi *linia*. Însă importante sunt şi cele „complicate” precum *forma*, *culoarea*, *suprafaţa*, *volumul* sau *textura*, elemente care prin valenţele formale şi conceptuale realizează legături interdisciplinare durabile între diferitele domenii artistice şi nonartistice (2D şi 3D).

Din grupa *Desenului artistic*[9] citām disciplinele: *Desenul de construcţie*, *Desenul după*

[9] *Desenul artistic* (desenul cu „mâna liberă”) e o activitate realizată cu ajutorul observaţiei vizuale şi prin abilităţile tehnice manuale, prin talent, cu unelte şi materiale de lucru proprii. *Desenul tehnico-ştiinţific* se întemeiază pe anumite convenţii, un tip de desen riguros şi exact, supus normativelor, cu instrumentar şi materiale de lucru speciale, adecvate.

natură, *Desenul grafic, sculptural* şi *decorativ*, *Crochiurile*, dar şi numeroase alte forme de desen. Din grupa obiectelor tehnico-ştiinţifice notăm: *Desenul geometric*, *Desenul proiectiv*, *Desenul tehnic*, *Desenul industrial* şi numeroase alte forme de desen[10].

***b)** Pictura*, artă de o vârstă cu omenirea, e o disciplină vizuală considerată *Artă a Culorilor*[11]. Pictura poate fi înţeleasă şi ca un limbaj al cărui element de bază este *culoarea*, element ce reprezintă expresia trăirilor umane, a unor valenţe afective şi intelectuale.

Culoarea apare ca un element de referinţă ce interacţionează cu toate domeniile artistice şi neartistice, factor vizual care poate fi considerat un „numitor comun" universal. Iar teoria legată de natura culorilor este sintetizată în *Cromatologie*, disciplină care explică comportamentul şi alte aspecte specifice ale culorilor.

În sens fizic, culoarea apare ca „lumină din lumină", aflată între *infraroşu* şi *ultraviolet* (zona vizibilă pe scala radiaţiilor). În realitate, culoarea apare fie ca rază de lumină, fie ca reflectare a luminii de corpurile mediului înconjurător. Menţionăm şi faptul că în pictură culorile nu există în sine, efectul pictural apărând doar prin interacţiunea *forme-culoare*, unităţi ce tind spre disonanţe sau armonii cromatice.

---

[10] Pictorul Ion Stendl în cartea sa *Desenul* (Ed. Semne, Bucureşti, 2004) enumeră peste cincizeci de tipuri de desene.

[11] Pictura Rupestră e primul gen pictural al istoriei artei, artă vizuală reprezentativă pentru istoria spiritualităţii umane.

Culoarea, în sens fizic, se manifestă doar în asociere cu forma vizuală, constituind unitatea organică între *formă* şi *culoare*. Iar în sens psihologic, culoare apare ca o senzaţie, ca o impresie care produce stări afective (trăiri estetice). Datorită şi acestor calităţi, culoarea are o disponibilitate interdisciplinară pronunţată[12], atât în domeniul artelor vizuale, cât şi în ştiinţe şi în alte domenii ale practicii sociale.

Pentru domeniul picturii, specifice sunt *Pictura de şevalet* şi *Pictura decorativă*, alături de disciplinele diverselor tehnici artistice precum *Tempera*, *Acrilicul*, *Fresca*, *Acuarela*, *Uleiul* şi *Pastelul* etc., dar şi *arta Fractală* sau cea a *luminilor laser*.

c) „Modelajul" reprezintă suportul tuturor genurilor artistice 3D ce se referă la intervenţia asupra formei, la operaţia de prefacere a formei materiei amorfe „brute" în formă artistică finită. Totodată, modelajul reprezintă şi disciplina de bază a *Sculpturii*.

Modelajul, în sens concret, presupune intervenţia asupra unei structuri materiale, asupra materiei prime (lut, lemn, piatră etc.). Manieră prin care se pot obţine anumite aspecte „tectonice" (*factura plastică*), asigurând expresia artistică particulară a creaţiilor vizuale în volum. Modelajul, ca disciplină fundamentală, defineşte caracterizează şi domeniul *Sculpturii*, al *Ceramicii*, al *Formele spaţiale* ş.a.

---

[12] În sensul practicii, îl cităm pe teoreticianul Basarab Nicolescu, după care culoarea e un factor interdisciplinar care poate fi: aplicativ, epistemologic şi generator de noi discipline.

Prin accentuarea efectelor de lumină-umbră a suprafeţei operei, prin structura materială a creaţiei asupra căreia se intervine, rolul formativ (plastic) al modelajului devine important pentru toate domeniile 3D, criteriu valabil atât pentru *Sculptură*, *Ceramică* şi *Arhitectură*, cât şi pentru *Pictură*, *Artele Media* etc.

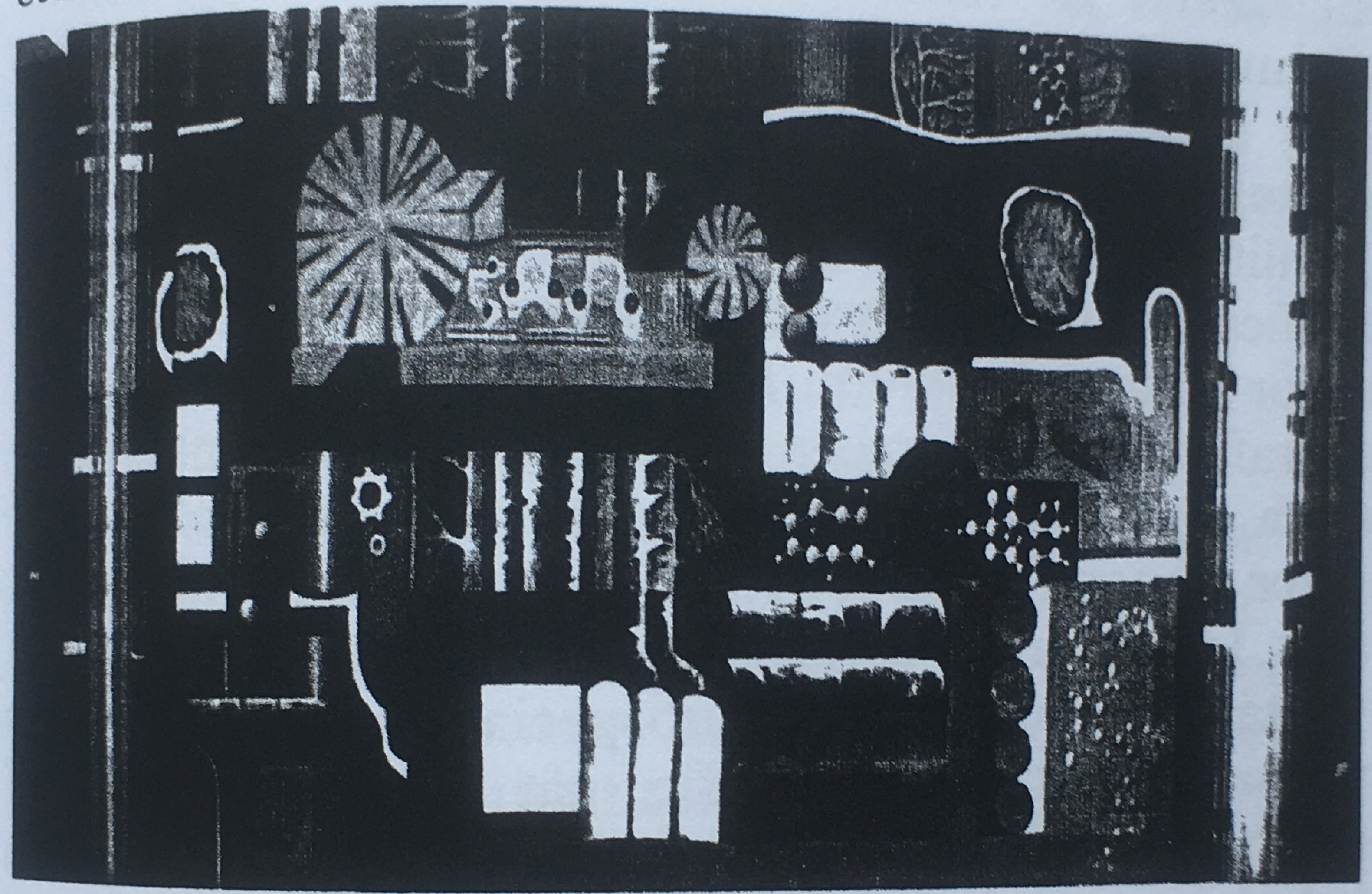


Fig. 4. *Celuloza*, tempera şi acrilic pe zid.

În continuare, vom analiza aspecte de succes ale interacţiunilor dintre artele vizuale şi alte domenii, rezultate benefice ale procesului creativ interdisciplinar.

Dacă disciplinele Desen şi Pictură au un trecut impresionant, obiectele *Fotografie*[13] şi *Design*[14] au

---

[13] *Fotografia* a apărut la începutul secolului XIX, evoluând de la invenţia lui J. N. Niépce şi a altora (1829) la fotografia digitală care a înlocuit-o pe cea tradiţională (Compania Kodak – 1990).
[14] *Designul* a rezultat din asocierea unor curente/stiluri de Artă Decorativă cu practica producţiei de obiecte utilitare, rezultat al

doar aproximativ două secole de existenţă. Însă ambele domenii au o relevanţă interdisciplinară artistică şi ştiinţifică aparte, fiind considerate reprezentative pentru epoca modernă.

Ca impact vizual, imaginea fotografică are un rol interdisciplinar foarte important (în sens comun şi particular), *Fotografia* devenind, în plan estetico-funcţional, un domeniu indispensabil culturii contemporane.

Încă de la apariţia sa, *Fotografia* a interferat cu artele şi ştiinţele, răspunzând unor nevoi estetice şi utilitare de reflectare a realităţii prin imagini specifice, prin memorarea fidelă a evenimentelor tuturor sectoarelor vieţii. Datorită fidelităţii imaginii fotografice, astăzi există informaţii satisfăcătoare asupra universului micro- şi macrocosmic, asupra tuturor domeniilor de activitate ale societăţii.

În prezent, Fotografia (Arta Fotografică) este divizată în numeroase subspecializări, atât în domeniul artistic şi ştiinţific, cât şi în diferitele sectoare ale vieţii cotidiene. În consecinţă, *Fotografia* artistică şi cea ştiinţifică reprezintă un mijloc interdisciplinar deosebit de important, indispensabil tuturor sectoarelor culturii contemporane[15].

Asemenea domeniului de succes al Fotografiei, triumful rapid al *Designului* se datorează, pe de o parte, unui acord armonios între componenta materială şi cea spirituală a produsului creat, pe de altă parte, unui echilibru corespunzător între funcţia

---

sintezei „artelor şi meseriilor" perioadei de trecere dintre secolul XIX şi XX.

[15] *Fotografia* şi *Video* asigură în mod corespunzător reflectarea realităţii, situaţie în care *Fotografia* reprezintă varianta statică, iar *Video*-ul pe cea dinamică de redare a realităţii.

estetică şi cea utilitară a creaţiilor realizate, dar şi importanţei funcţiei sale socio-culturale[16].

Această capacitate a *Designului* rezultă din posibilităţile sale largi de interacţionare cu zonele artistice şi tehnice tradiţionale şi recente, din marea lui mobilitate de adaptare la descoperirile ştiinţifice cele mai noi, fiind în acord necesar cu tendinţele estetice ale epocii din care face parte.

Aşadar, viabilitatea acestuia se datorează, mai ales, capacităţii sale creatoare şi structurii sale. Ca ramuri ale designului, deosebim:

Designul de interior (sau *D. Ambiental*);
Designul de produs (sau *D. Industrial*);
Graphic-design (*Publicitate, Ambalaje*).

Datorită specificului pronunţat utilitar al Designului (în cadrul raportului *funcţional* şi *frumos*), acesta este considerat un domeniu special, de sine stătător. Context în care autorul creaţiei de Design este concomitent tehnolog şi artist, rezultatul creaţiei sale putând fi considerat atât produs industrial, cât şi operă de artă vizuală[17].

În prezent, *Designul* este apreciat ca o disciplină autentică, domeniu al formelor „esteticii industriale”, un domeniu autonom şi viguros. Designul întruneşte calităţile unui domeniu prin

[16] Prin dinamica sa, Designul poate fi considerat un domeniu reprezentativ al societăţii de consum.

[17] Din cauza acestei relaţii speciale, după unii, *Designul* nu poate fi considerat „artistic”, ci „doar” utilitar (similar Arhitecturii). Legat de terminologie, denumirile unor universităţi de artă sunt elocvente în acest sens: de exemplu *Universitatea de Artă şi Design – Cluj*, sau *Facultatea de Artă şi Design – Timişoara* (*Univ. de Vest*).

excelenţă interdisciplinar, care împacă interesele artistice, tehnico-ştiinţifice şi culturale într-un ansamblu interactiv eficient. În acest cadru relaţional, remarcăm disponibilitatea pronunţată a Designului de a interacţiona cu numeroae domenii ale practicii sociale.

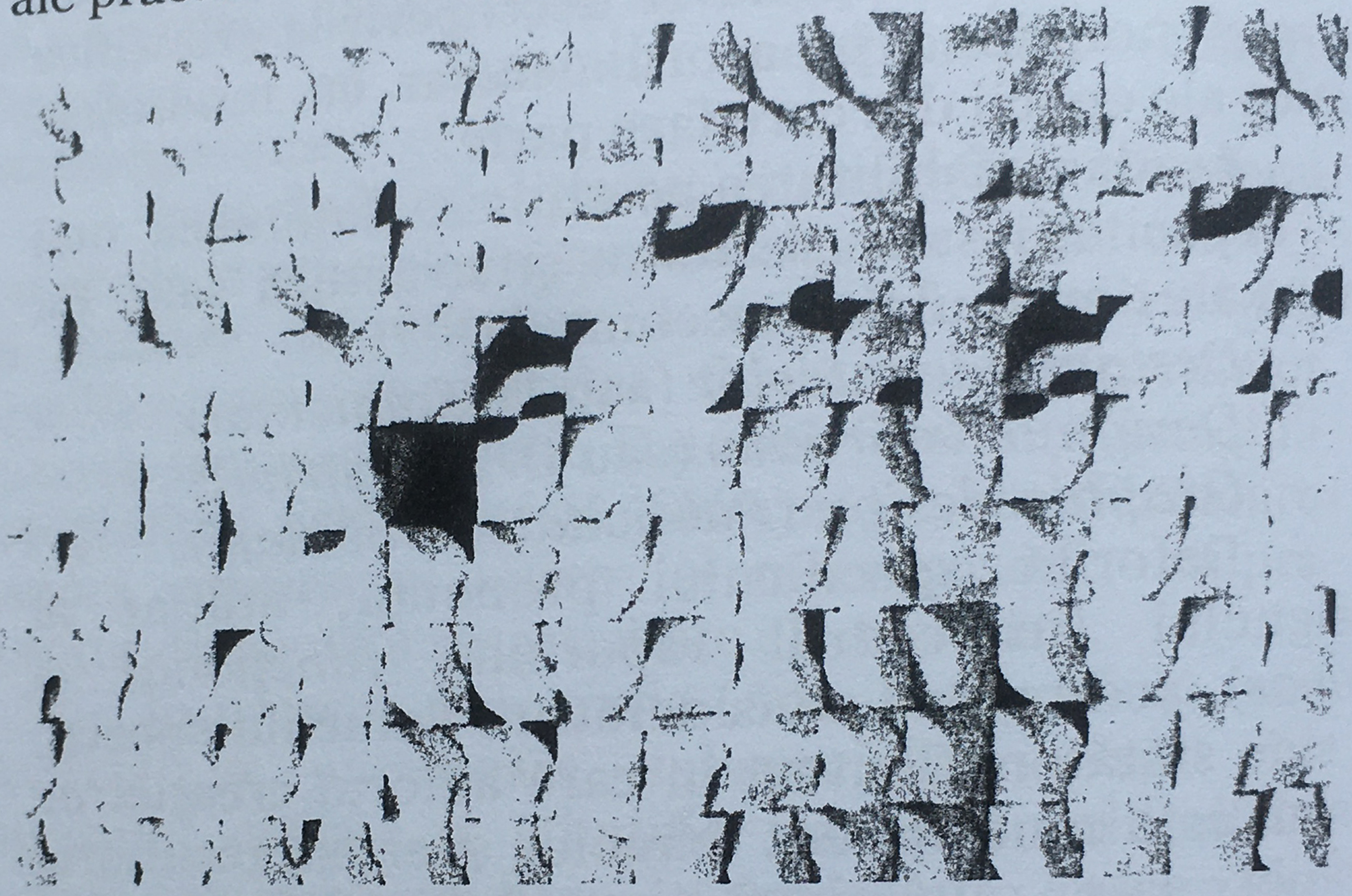


Fig. 5. *Lumina*, forme spațiale.

O altă artă vizuală prestigioasă, de tradiţie multimilenară, este *Arhitectura*, care reprezintă un domeniu special al spaţiului ambiental, expresia unui raport de echilibru dinamic între estetic și utilitar. Disciplină a unor relații interactive aparte, din toate domeniile vizuale, Arhitectura exprimă în modul cel mai sintetic istoricul civilizaţiei umane.

Arhitectura, prin specificul său spaţial, are contacte directe și indirecte cu numeroase domenii ale culturii. Dintre acestea, vom propune analiza relaţiei ei cu artele vizuale, cu domeniul artelor socotite „decorative”.

Pe parcursul istoriei artelor, sensurile interdisciplinare stabilite între *Artele Decorative* şi Arhitectură au avut o evoluţie constantă, conducând la statuarea unor discipline de sine stătătoare, cum sunt cele tradiţionale, ca *Arta Murală*, *Artele Textile*, *Arta Ceramică* şi altele.

În acest cadru, *Arta Murală* reprezintă un domeniu ce reuneşte calităţile surselor, fiind una dintre artele reprezentative ale istoriei culturii. Elementul care asigură legătura între imaginea artistică şi arhitectură este *zidul*, suport fizic structural, comun tuturor formelor artistice parietale.

Astfel, prin simbioza realizată de *zid* sau de *perete* cu discipline vizuale precum Pictura, Artele Textile, Ceramica etc., a rezultat o disciplină de sinteză, denumită *Artă Murală*[18].

Aceasta reuneşte diferite tehnici artistice 2D, ca *Pictura Murală* (cu principalele sale genuri artistice: *Fresca*, *Tempera pe zid*, *Mozaicul*, *Vitraliul* şi *Sgraffito*) şi *Tapiseria* (aparţinând Artei Textile). Iar în cadrul artelor 3D, predomină *relieful plat*, specific *Sculpturii ornamentale*, *Ceramicii murale* şi *Formelor spaţiale*.

Drept urmare, *Arta Murală* reprezintă o artă complexă, un domeniu al durabilităţii în timp, care leagă culturile între ele.

În sensul Arhitecturii şi al Artei Murale, în prezent o suită de domenii de artă noi interferează cu discipline tradiţionale, fiind în plin proces de „restructurare interdisciplinară”.

În această manifestare plină de dinamism a fenomenului interdisciplinar, astăzi asistăm la

[18] Termenii *mural* şi *parietal* provin din limba latină.

dispariţia domeniilor neconsolidate suficient şi la apariţia unor noi discipline, un proces ce se manifestă la nivel mondial.

Un alt efect al interdisciplinarităţii este fenomenul „hibridizării", manifestare datorată unor interferenţe de ordin conceptual, proces de suprapuneri aleatorii sau nu, caracteristice perioadelor de „tranziţie". Aceste etape ale clarificărilor conceptuale „din mers", aceste faze ale momentelor care deseori conduc spre ambiguităţi, spre suprapuneri ale conţinuturilor, produc unele stări de confuzii nefericite. Pentru a exemplifica asemenea efecte paralele sau complementare ale procesului, în continuare vom prezenta câteva situaţii relevante pentru artele vizuale contemporane.

Un astfel de caz îl oferă obiectul *Decoraţiilor interioare*, rezultat al interacţiunii Picturii Murale cu Arhitectura. Disciplină care, în jurul deceniului şapte al secolului trecut, s-a impus sub această denumire ca un domeniu ambiental de succes. Însă, cu timpul, termenul a interferat cu alte noi denumiri, venite din partea Designului.

Astfel, în jurul deceniului nouă al secolului trecut au apărut termeni ca *Design ambiental* şi *Design de interior*, termeni concurând cu titulatura iniţială, „Decoraţii interioare". Chiar dacă conţinutul disciplinar nu s-a schimbat, în limbajul de specialitate aceste noi denumiri au concurat cu cea veche, producând anumite confuzii[19].

O situaţie asemănătoare apare şi în cazul unor discipline pronunţat interactive, cum este *Pictura*

---

[19] În urma acestui duel, astăzi se utilizează titulatura *Design de interior*.

Murală. În sensul unor interferenţe greşit percepute, în prezent există încercări de redenumire a acestui gen pictural mural prin expresia *Graffiti*[20].

Fig. 6. Fotografie de grup, secția Murală.

Denumire derutantă, care, printr-un act deconstructivist, caută să înlocuiască un termen consacrat de istoria artei, de însăşi istoria culturii. Ca atare, astăzi, expresia „graffiti" interferează, într-un mod redundant și dăunător, cu un termen clasic, producând astfel un precedent periculos pentru media și literatura de specialitate.

Un alt tip de manifestare a fenomenului se datorează unor interferenţe conceptuale, unor paralelisme disciplinare.

---

[20] *Sgraffito*, termen provenit din limba italiană, tehnică murală consacrată, socotită „clasică".

Murală. În sensul unor interferenţe greşit percepute, în prezent există încercări de redenumire a acestui gen pictural mural prin expresia *Graffiti*[20].

Fig. 6. Fotografie de grup, secția Murală.

Denumire derutantă, care, printr-un act deconstructivist, caută să înlocuiască un termen consacrat de istoria artei, de însăşi istoria culturii. Ca atare, astăzi, expresia „graffiti" interferează, într-un mod redundant și dăunător, cu un termen clasic, producând astfel un precedent periculos pentru media și literatura de specialitate.

Un alt tip de manifestare a fenomenului se datorează unor interferenţe conceptuale, unor paralelisme disciplinare.

---

[20] *Sgraffito*, termen provenit din limba italiană, tehnică murală consacrată, socotită „clasică".

Pentru această situaţie „competiţională" notăm cazul disciplinei iniţiale *Grafică Publicitară*, obiect aparţinând *Artei Grafice*. Ca şi în cazul exemplului de mai sus, această disciplină, după anii 1990, a interferat cu una din disciplinele fundamentale ale Designului, *Graphic Design*.

Drept urmare, au apărut anumite confuzii formale şi conceptuale, problemă nerezolvată încă, urmând ca viitorul să aducă clarificările terminologice limbajului de specialitate.

Datorită unor interferenţe dintre diverse domenii artistice tradiţionale şi noi, anumite domenii clasice precum Arta Textilă şi Modă au evoluat spre noi direcţii. Astfel au apărut obiectele *Creaţie vestimentară*, *Design textil*, *Modă – Design vestimentar* şi *Obiectul textil 3D*, noi discipline care, la rândul lor, interacţionează cu alte discipline.

Situaţii similare s-au produs şi în cazul unor obiecte de studiu precum *Artele spaţiului bidimensional* şi *Artele spaţiului tridimensional*.

În acest sens, se constată anumite suprapuneri ale Picturii şi Sculpturii cu Artele Textile sau Arta Ceramică, manifestări 3D de formă, culoare şi structură, elemente care stau la baza dialogul interdisciplinar. Din îmbinarea acestora au rezultat disciplinele *Forme Spaţiale*, *Obiecte Picturale* şi *Obiecte Spaţiale 3D*, forme hibride ale artei contemporane, situaţii de suprapuneri care, în mod cert, se vor rezolva în timp util[21].

---

[21] La exemplele de mai sus, se pot adăuga şi anumite suprapuneri ale limbajul cotidian. O asemenea situaţie prezintă utilizarea arbitrară a termenului „artă". În această situaţie, cuvântul *artă*, într-o încercare de echivalare (sau

În mod similar, la alt nivel al structurilor, în prezent interacţiunea disciplinară „nemijlocită" se manifestă între Arta Vizuală şi celelalte arte (Teatru, Muzică, Literatură, Film ş.a.), fapt ce a devenit un act estetic, asemenea contactelor cu anumite forme de comunicări extraartistice.

Fig. 5. *Vernisaj expoziţie personală*, artist vizual Adrian Stoleriu.

E un proces bine reflectat prin manifestările mişcărilor Artei Postmoderne, arta „media" a contactelor interdisciplinare. Constatăm faptul că evoluţia generală a *Artei Contemporane* are, prin tendinţele de asociere cu forme de comunicări

---

de devalorizare), este confundat cu termenul „meserie". Din aceste expresii neamendate spicuim câteva frecvent utilizate: *artă culinară*, *arte marţiale*, *arta jafului* sau *pescuitul ca artă* şi multe alte asemenea exemple, specifice culturii societăţii de consum.

artistice şi neartistice, un parcurs singular în istoria artei. Prin aceste manifestări au apărut conexiuni creative între anumite segmente ale culturii, alternative artistice care, în esenţă, oferă perspective inedite artelor, o cale insolită spre viitor.

În urma acestor succinte analize ale unor manifestări caracteristice artelor vizuale din epoca noastră, conchidem că fenomenul interdisciplinar e un proces care a indicat noi direcţii de abordare şi de înţelegere a realităţii. Că interdisciplinaritatea este, şi pentru Artele Vizuale, un factor important prin care se poate explica configuraţia artei contemporane.

LISTA ILUSTRAŢIILOR

Fig. 1. Bogdan Maximovici, decoraţie tempera/acrilic pe zid, Univ. Tehnică *Gh. Asachi*, Iaşi, 1997.

Fig. 2. Niţu Nicolae, decoraţie sgraffito, Univ. de Arte, Iaşi, 2003.

Fig. 3. Adrian Stoleriu, *Decoraţie murală*, Ateneul Tătăraşi, Iaşi, 2004.

Fig. 4. Const. Sahlean, *Celuloza*, tempera pe zid, UTI, 1998.

Fig. 5. László Vajna, *Celuloza*, forme spaţiale moduluri colorate; Univ. Tehnică *Gh. Asachi*, 2001.

Fig. 6. Fotografie grup, 2004, studenţii anului III şi cadrele didactice ale secţiei Murală (din dreapta sus: asistenţii D. Acostioaei, B. Maximovici, prep. univ. R. Biciuşcă şi prof. J. Bartos).

Fig. 7. Adrian Stoleriu, *Vernisaj expoziţie personală*, Ateneul Tătăraşi, Iaşi, 2005 (în prim-plan, prep. A. Stoleriu şi prof. J. Bartos).

ÎNCEPUT DE SECOL ÎNTR-UN ATELIER DE PICTURĂ[1]

> Motto: *Existenţa umană stă sub semnul limitelor sale fizice şi al idealurilor de perfecţiune, astfel, destinul omului este să cunoască şi să creeze, tot mai bine, mai frumos...*

Recentul moment *millenium*, pe lângă exotismul său calendaristic, a readus în prim-plan şi unele subiecte referitoare la viitorul artelor, al culturii. În acest context, întrebarea *cum va fi arta vizuală a secolului XXI?*, o întrebare firească cu privire la soarta artelor consacrate şi la viitorul evoluţiei artelor din domeniul vizualului, a căpătat o importanţă aparte. Actualul eveniment calendaristic[2]

---

[1] Articolul de faţă cuprinde unele pasaje preluate din studiul „Arta Murală la sfârşit de mileniu" (1999), material prezentat în cadrul revistei *Artele vizuale la sfârşit de mileniu*, 2002, FAPDD, Univ. de Arte – Iaşi, p. 57 (centrul de cercetare „Estetică şi creaţie artistică"). Articolul iniţial, „Început de secol într-un atelier de pictură", a fost publicat, în cadrul aceluiaşi centru de cercetare, în revista *Artă şi Timp*, Ed. Artes, 2004, p. 13.

[2] Ne referim la momentul calendaristic al anului 2000, la trecerea de la *secolul XX* la *XXI* şi de la *mileniul Doi* la cel de-al *Treilea*.

constituie un reper şi pentru lucrarea de faţă, studiu care îşi propune să cerceteze unele probleme ale evoluţiei artelor vizuale, aspecte ale artei contemporane. Concret, o serie de gânduri concepute şi dezvoltate în atelierul personal de pictură, dar şi la cursurile de specialitate de la universitate.

Asemenea preocupări pot fi justificate, întrucât sfârşitul de mileniu a adus importante schimbări în civilizaţia epocii noastre, atât în domeniul material, cât şi în cel spiritual. Ineditul secol XX a dezvăluit noi faţete ale realităţii, teoriile ştiinţifice au surprins printr-un cosmos mult diferit faţă de cel cunoscut până atunci. Mentalităţile perimate au fost depăşite, noutăţile au fost atât de spectaculoase, încât au impus o viziune cu adevărat nouă asupra cunoaşterii universului interior şi exterior.

În acest context dinamic, secolul XX a reprezentat o epocă istorică ce a pendulat între siguranţa tradiţiei şi nevoia schimbării, căutând în mod energic alternative la noile probleme ale omenirii.

În arta vizuală schimbările au fost, de asemenea, spectaculoase, unele chiar surprinzătoare, în sensul că nu numai că arta (vizuală) n-a dispărut, potrivit unor „proorociri" ale trecutului, ci, dimpotrivă, a devenit un factor socio-cultural deosebit de activ. Artele secolului trecut au evoluat într-o manieră inedită, fundamental diferită de cele ale tuturor epocilor anterioare, astfel că, în noul context de „mondializare" a culturii, s-a pus problema valabilităţii modelelor considerate stabile (ca repere), iar în paralel s-au căutat noi deschideri, prefigurând evoluţia artelor viitorului.

În contextul unor schimbări amplificate, necunoscutele artei începutului acestui nou secol provoacă întrebări precum ce/cât se poate cunoaște din arta viitorului (apropiat) sau dacă, în mod intuitiv, anumite aspecte pot fi „presimţite”. Însă, în același timp, se pune și problema dacă o asemenea preocupare are vreun sens, fiindcă o atare tentativă este anevoioasă şi fără siguranţa unor rezultate scontate.

Şi totuşi, într-un asemenea moment de cumpănă a timpului, curiozitatea devine oarecum justificată; chiar dacă e vorba de o cercetare experimentală, probabilistică, elaborarea unui astfel de proiect părând un act fantezist în sine, merită încercat.

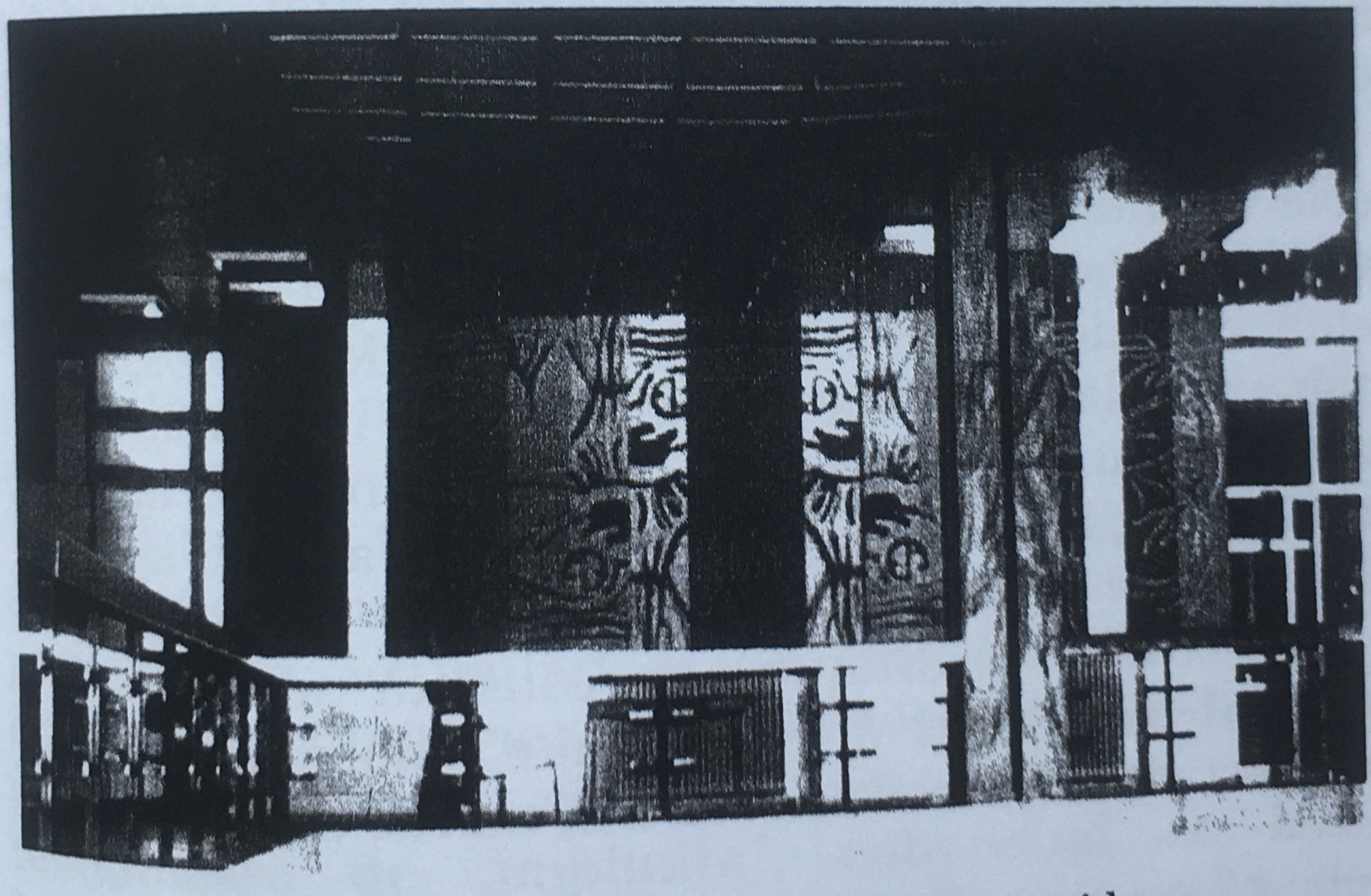


Fig. 1. Decoraţie murală, tempera pe zid.

În primul rând, un asemenea studiu ar presupune cercetarea condiţiilor prin care se asigură continuitatea dintre epocile istoriei, descoperirea

energiilor care alimentează „forţele schimbării", un conglomerat subtil de elemente aflate în constantă reordonare[3]. Investigaţia, pe de o parte, ar trebui începută cu analiza comparată a perioadelor de tranziţie, a forţelor care asigură saltul de la o epocă la alta, a structurilor şi a contextului social şi cultural care pot indica anumite elemente utile.

*

Iar pe de altă parte, suntem conştienţi că, aşa cum opera de artă nu poate fi realizată pe baza unor calcule sau reţete, nici naşterea şi evoluţia unei mişcări artistice nu pot fi anticipate. Aşadar, ne aşteptăm ori la un proces lin de trecere, în sensul unor evenimente relativ previzibile (potrivit evoluţiei artei prezentului), fie la surprize, la... şocul unui viitor neimaginat.

În această tentativă de analiză a epocilor (a unor aspecte comune şi particulare), pornim de la observaţia că *Istoria Artei* este rezultatul unui proces constant de redefinire a categoriei estetice de *frumos*, de raportare la un ideal de perfecţiune imaterial. Alături de acţiunea unor modele estetice care reflectă în mod fidel „spiritul timpului" şi gustul artistic al fiecărei culturi.

În decursul civilizaţiilor se constată anumite manifestări ale istoriei artei, anumite fenomene de ciclicitate a evoluţiei acesteia. Astfel, marile epoci de

---

3 Context prin care artele vizuale pe parcursul istoriei artei, până la apariţia Artei Moderne, au avut o evoluţie ,,liniară" şi oarecum previzibilă, însă perioade din ce în ce mai scurte faţă de cele anterioare.

artă pe parcursul istoriei s-au comprimat ca durată: după o foarte lungă perioadă a *Paleoliticului Superior* au urmat perioada, de asemenea întinsă, a artei *Antichităţii* şi una mai „scurtă" a *Evului Mediu* (un mileniu), iar perioada care a stat sub semnul *Renaşterii* a durat doar cinci sute de ani. Ciclicitatea epocilor se poate urmări prin alternanţa categoriilor estetice şi a viziunilor artistice.

În acest sens, se evidenţiază categoria estetică a *frumosului* şi a *sublimului*, alături de alternanţa viziunilor artistice de factură simbolistico-decorative cu cele realist-plastice.

Astfel, artele Antichităţii Mesopotamiene şi Egiptene pot fi caracterizate de primatul categoriei estetice a *sublimului* (de viziune decorativ-simbolică), faţă de arta Greco-Romană, care a stat sub semnul categoriei de *frumos* şi al unei viziuni artistice realist-plastice. Însă arta vizuală a Evului Mediu a revenit la decorativismul simbolistic şi la *sublim*, pentru ca, într-o nouă reîntoarcere, Renaşterea să prefere realismul şi *frumosul* pământesc (punând în prim-plan viziunea ştiinţifică asupra lumii).

Totodată, notăm şi observaţia după care fiecare stil artistic are un model de evoluţie universal: după o perioadă de acumulări şi de cristalizare, ca faza *arhaică* sau *timpurie*, urmează etapa de maturizare, considerată faza *clasică*. Urmează o etapă tumultuoasă de „împlinire", culminând ca faza *barocă*, după care, printr-un stadiu manierist de autopastişă, survine o fază de decadenţă, finalizată prin dispariţia stilului respectiv. Sau, eventual, aceasta poate deveni reper, împrumutând numele unui nou curent (ca *neo-* sau *post-x* stil).

Întrerupând cursivitatea acestor cicluri, perioada epocii *moderne* (începând cu partea finală a sec. XIX) a adus o viziune originală asupra cunoaşterii, în urma căreia a rezultat o epocă istorică mult diferită de toate cele anterioare. Referindu-ne la domeniul estetic, remarcăm ineditul epocii noastre prin aducerea „la zi" a categoriei *banalului* şi *urâtului* în defavoarea categoriei de *frumos*, trecând în planul doi *sublimul*.

Această epocă a preparat şi condiţiile unei noi viziuni artistice, ale unor opţiuni fundamental diferite de modelele trecutului, deschizând perspective noi artelor secolului nostru (veacului viitor). În efortul inovator al culturii, orientările estetice ale *Artei Moderne*[4] au fost influenţate de concepţii şi teorii opuse trecutului; drept urmare, s-a renunţat la tendinţele realiste impuse de arta Renaşterii, ajungându-se, la finalul secolului XX, la o nouă viziune artistică, mişcare denumită *Artă Postmodernă*.

Prin *Arta Modernă*, arta vizuală a putut reveni la starea ei naturală, eliberându-se de artificiile produse de tendinţele de factură ştiinţifică prin reprezentări de tip „documentarist", narative şi forţat „realiste". În acest sens, s-a renunţat la tehnicile de construcţie a imaginii prin sistemul de reprezentare a perspectivei liniare, la metodele picturale a „trompe-l'oeil"-ului etc. În acelaşi timp, s-a trecut la adaptarea unor modele ştiinţifice la specificul artei vizuale, inovaţii transpuse creativ, la început în

---

[4] Întrucât arta secolului XX încă nu are o denumire distinctă, în prezentul text utilizăm expresia *Arta Modernă*.

Impresionism, mai apoi în curentul *Cubist*, *Futurist*, *Suprarealist* sau prin arta *Abstractă*.

În concluzie, arta secolului XX a evoluat ca un fenomen eclectic, energic şi eficient, caracterizat prin febrilitatea căutărilor şi prin tendinţe scientizante. Cultura acestui secol, potrivit tendinţelor estetice şi mişcărilor artistice, a avut două direcţii distincte: prima a reprezentat grupul stilurilor eterogene ale *Artei Moderne*, iar a doua direcţie a cuprins mişcările mai recente ale *Artei Postmoderne*. Arta Modernă pe de o parte a reprezentat orientări estetice bazate pe respectarea valorilor consacrate, iar pe de altă parte, a produs artă radicală, cea postmodernă.

Fig. 2. Decoraţie murală, tempera pe zid.

Arta Postmodernă, în două cuvinte, poate fi descrisă prin negarea valorilor trecutului, punând în

prim-plan interacţiunea diverselor domenii (media) extravizuale sau nonartistice. E o artă dinamică ce a creat imaginea unor mişcări aparent haotice şi a unei atitudini nonconformiste, exprimând în fapt „condiţia omului contemporan”. Deşi stilurile ei au sugerat desfăşurarea unei crize în continuă evoluţie, aceasta în fapt a exprimat tensiunile interioare ale unui proces dinamic şi neomogen, propriu etapelor de „tranziţie”. În contextul general al tendinţelor actuale de globalizare culturală, mişcarea postmodernă apare ca o artă care, printr-o viziune originală, a revigorat cultura sfârşitului de secol XX, în prezent aflându-se într-o fază aparent triumfătoare.

Potrivit primei observaţii privind viitorul, se constată că arta actuală traversează, comparativ cu deceniile 7-8 ale secolului trecut, o etapă agitată atât prin tendinţele experimentale egal de zgomotoase, cât şi prin acţiunea prelungită a unor stiluri deja enunţate, dar insuficient explorate.

Ca atare, artele contemporane pot fi caracterizate prin rapiditatea circulaţiei informaţiei, prin febrilitatea căutărilor şi prin caracterul internaţional al mişcărilor cu sensuri megacentriste, context în care artele vizuale evoluează conform unor modele mereu reformulate[5].

---

[5] În prezent, mişcările cele mai active sunt considerate, pe de o parte, *artele Media* cu toate variantele lor, iar pe de altă parte, apar în prim-plan diverse forme ale *realismului fantastic*, alături de abordarea unor stiluri „retro” şi de căutările noilor direcţii ale artei viitorului. Constatăm în acelaşi timp, faţă de istoria artei secolului trecut, şi lipsa „avangardei”, fenomen care a fost înlocuit de orientările mişcărilor artei postmoderne.

Însă, odată cu derularea artei secolului trecut, din nou se confirmă faptul că evoluţia în timp a artei nu reprezintă un proces liniar, faptul că în artă nu există progres (în sensul termenului utilizat în ştiinţă şi în tehnică), ci o evoluţie neuniformă dar ciclică, proces al modelelor spirituale diriguitoare.

Constatăm astfel că, în prezent, ne aflăm într-o etapă de linişte aparentă, într-o perioadă de acumulare şi de pregătire pentru saltul calitativ următor.

Arta prezentului poate fi descrisă ca arta epocii *contemporane*[6], perioadă care, în mod succint, poate fi caracterizată astfel:

a) prezenţa orientărilor tradiţionaliste ale artelor consacrate, definite atât prin dorinţa de reevaluare şi reactualizare a unor căutări ale „Artei Moderne", cât şi prin continuarea investigaţiilor acelor zone ale modernismului unde nu au fost epuizate resursele[7];

b) importanţa orientării în sec. XXI a *Artei Postmoderne*, o mişcare de negare a valorilor tradiţionale, artă ce a pus accent pe relaţiile interdisciplinare, pe comunicarea interactivă de tip „media" (domenii vizuale şi nonvizuale, artistice şi extraartistice).

În acest contex interactiv, configurarea „Artei Contemporane" poate fi sintetizată prin următoarele elemente:

---

[6] Considerăm *Artă contemporană* etapa cuprinsă (în sens larg) între 1945 şi prezent, iar în sens restrâns, etapa dintre deceniul 9 al secolului trecut şi prezent.

[7] Cercetare care priveşte clasa operelor de artă vizuală *consacrate* (cu valori recunoscute de istoria culturii, ce se supun însă forţelor schimbărilor fundamentale).

- problema artei pentru artă şi „artele angajate", problema artei elitei şi situaţia artei maselor (artele de „muzeu" şi arta publică);
- conflictul dintre conservatorism şi radicalism, dintre tradiţie şi nevoia de schimbare;
- efecte ale societăţii de consum şi ale globalizării culturale: prioritatea criteriilor comerciale asupra criteriilor artistice, dictatura „modei" în toate domeniile artistice, dezacord între profesionalism şi diletantism, tendinţe valorice spre artificial şi surogate, prezenţa şi expansiunea kitsch-ului;
- prezenţa derutantă a unor lozinci în vogă, precum „viaţa ca artă" sau „toţi suntem artişti", criterii cu efecte nemijlocite asupra gustului artistic;
- accentuarea legăturilor interactive între artele vizuale şi domenii nonvizuale şi nonartistice, apariţia unor noi discipline „semiartistice" şi „extraartistice", un nou tip de relaţii între artă şi domeniile culturii;
- situaţia *operei de artă* şi *artist –creator* de artă tradiţional, faţă de modelul în devenire al artizanului autor de *produs artistic* (problema creaţiei unicat şi multiplicat, original şi copie, problema valoarii artistice autentice;
- schimbarea termenului *Arte Plastice* în *Arte Vizuale*, posibila separare a domeniului *Arte Vizuale* de artele de tip *Media*.

Aceste constatări reprezintă câteva din aspectele caracteristice ale artelor vizuale contemporane, la care pot fi adăugate şi alte observaţii. În viitor, cu siguranţă, multe din aceste

manifestări se vor amplifica sau vor dispărea definitiv.

În urma analizei datelor de mai sus (ca posibile repere), o primă constatare, cu impact cert pentru viitor, se referă la amploarea orientărilor estetice actuale, la rapiditatea şi aria de extindere a noilor mişcări artistice. Acest aspect este relevant atât pentru artele convenţionale, cât şi pentru cele neconvenţionale, întrucât în prezent informaţia vizuală apare ca o componentă esenţială a *civilizaţiei imaginii vizuale*[8]. Ca atare, „vizualul" (vizualitatea) în viitor va câştiga importanţă, fiind un fenomen legat în mod nemijlocit de descoperirile ştiinţei şi tehnicii.

În consecinţă, pentru cultura perioadei următoare se poate presupune reordonarea şi adaptarea artelor vizuale „la schimbări", explorând direcţii neabordate până astăzi. Datorită accentuării interferenţelor dintre diversele domenii ale culturii, datorită amplificării tendinţelor şi orientărilor estetice înspre domenii netradiţionale, ne aşteptăm la schimbări (mutaţii) semnificative în evoluţia generală a artelor[9].

La rândul ei, această artă „vizual-temporală" indică două direcţii oarecum distincte:

---

[8] Potrivit constatării teoreticianlui René Huyghe (cf. cartea *Dialog cu vizibilul*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1981, p. 49).

[9] Remarca atribuită lui André Malraux „secolul XXI va fi religios, sau nu va fi deloc" se poate aplica și evoluției viitoare a artei (vizuale). În acest sens, se poate presupune că, după triumful actual al artelor neconvenționale, vor apărea alte modele artistice convenționale de tip nou, cu viziuni artistice care însă vor exprima întotdeauna idealurile profund umane.

- prima variantă are trăsături comune cu imaginea cinematografică, o formă artistică în care timpul (încă) este supus spaţiului plastic, imaginii vizuale. Această variantă a fost prefigurată de arta cinetică a deceniilor 6-7 ale secolului trecut prin stilurile *Op-art*. În prezent, formele artistice reprezentative sunt *Arta Video* şi *Arta pe Calculator*, formule frecvent aplicate şi în industria publicitară.

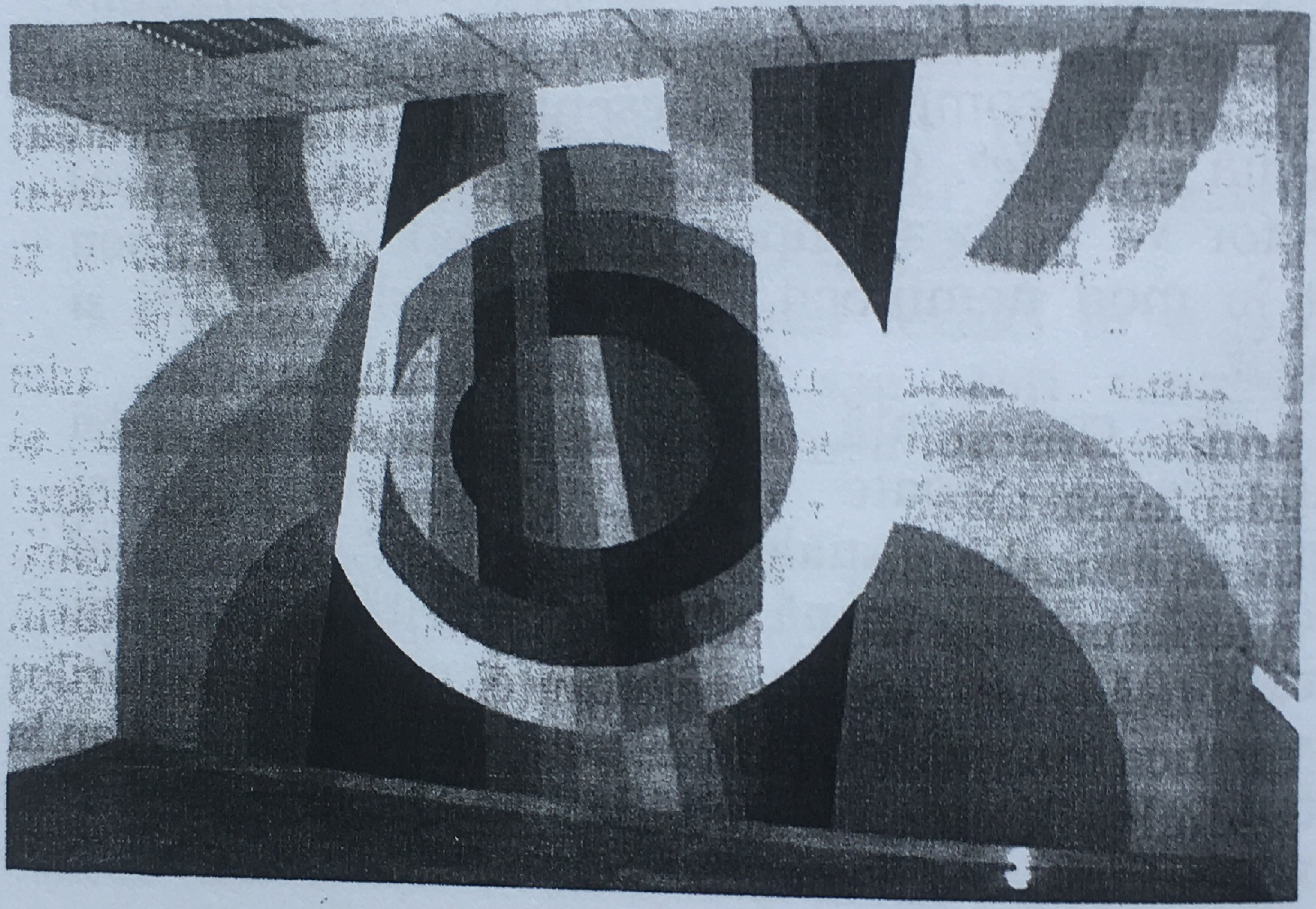


Fig. 3. Decoraţie murală, acrilic pe zid.

Pentru viitorul acestei forme de artă, se pot imagina scenarii fanteziste: decoraţii video-murale. Astfel, pe ziduri verticale sau orizontale, într-un ansamblu de ecrane TV (monitoare), pot fi prezentate opere de artă (scene în mişcare), constând din imagini parietale „video-clipuri" artistice sau comerciale (ca „postere mobile") aflate într-o continuă derulare (serii unicate, sau serii reluate la nesfîrşit);

- varianta a doua se referă la un ansamblu de efectele polisenzoriale, vizând sensuri sinestezice. În acest caz, rolul vizualului deseori se va reduce la o simplă completare, ca o forma complementară pentru anumite domenii nevizuale. Astfel, creaţia rezultată devine suma unor limbaje artistice, imaginea plastică în acest context doar întregeşte ansamblul de imagini obţinute prin texte (orale/scrise), sunete sau gestică adecvată. Caracteristic şi comun acestor forme de artă este utilizarea timpului real şi derularea corespunzătoare a acţiunilor.

Din aceste mişcări artistice *multimedia, intermedia* sau *new media* cităm câteva manifestări postmoderne specifice: *Instalaţia artistică, Happening* şi *Performance, Arta corporală* sau *Arta conceptuală* etc. Aceste arte, prin formă şi conţinut, se apropie deseori mai mult de film, teatru sau pantomimă, fiind bazate pe scenografii adecvate şi acţiuni bine regizate. În cazul formelor de *arte ale spectacolului* se pune accent pe acţiune, pe impactul psihologic. Aceste noi orientări sau mişcări artistice au un limbaj de specialitate de tip „hibrid", unde termenii consacraţi: *operă de artă, creaţie, expoziţie* etc. au fost înlocuiţi cu expresiile echivalente: *producţie, produs, manifestaţie* sau *spectacol.*

Aşadar, este posibil ca în prezent, pornind de la asemenea forme de artă, să asistăm la naşterea unei noi direcţii artistice, domeniu care va dezvolta căi proprii, radical diferite de artele tradiţionale, artă care va avea o evoluţie de sine stătătoare.

Un alt aspect nou al amintitelor arte vizează şi procesul de creaţie, elaborarea operei de artă. În

această situaţie, *contemplatorul* sau *consumatorul (receptorul) de artă* se află într-o „alternativă creatoare”, într-o postură de co-participant la procesul de creaţie, de la conceperea până la finalizarea produsului sau operei respective.

Însă această modalitate presupune un proces cu un specific pronunţat de socializare:

- prima variantă presupune un grad moderat de participare a receptorului de artă la procesul creator, sugestiile autorului fiind însuşite potrivit valorii sociale a mesajului; operă ce reflectă relația interactivă proprie *artei de for public* sau *artelor angajate*: acţiuni direct legate de anumite proiecte sociale, politice, culturale, de evenimentele unei ţări, comunităţi etc.;

- în varianta a doua, receptorul de artă participă nemijlocit la realizarea creaţiei, devenind, în mod efectiv, atât co-autor, cât şi contemplator în acelaşi timp, contribuind la realizarea creaţiei de artă (happening-ul, teatrul „interactiv” ş.a.). Însă, în această situaţie, calitatea procesului de creație va depinde de (in)sensibilitatea şi de (in)cultura coautorului/ contemplatorului; în acelaşi timp, rămâne şi riscul alterării mesajului (faţă de intenţia iniţială a prim-autorului).

Pentru arta viitorului (şi a secolului XXI), în mod cert, noutăţile vor veni din partea ştiinţelor şi a tehnologiilor. Astfel, în timp, unele genuri sau domenii artistice „depăşite” vor dispărea şi se vor retrage în muzeele trecutului, faţă de variantele viitorului (astăzi încă nebănuite), formule noi care vor satisface exigenţele estetice, gustul artistic ale epocii.

În prezent, perspective sigure oferă variantele artistice pe calculator (asemenea *Artei Fractale*), iar aplicaţia luminilor laser va deschide direcţii inedite spre arta vizuală a hologramelor, secondate de alte posibile inovaţii, adaptabile artelor vizuale (însă aşteptările se adresează şi industriilor noilor materii prime, adaptabile creaţiei artistice vizuale tradiţionale).

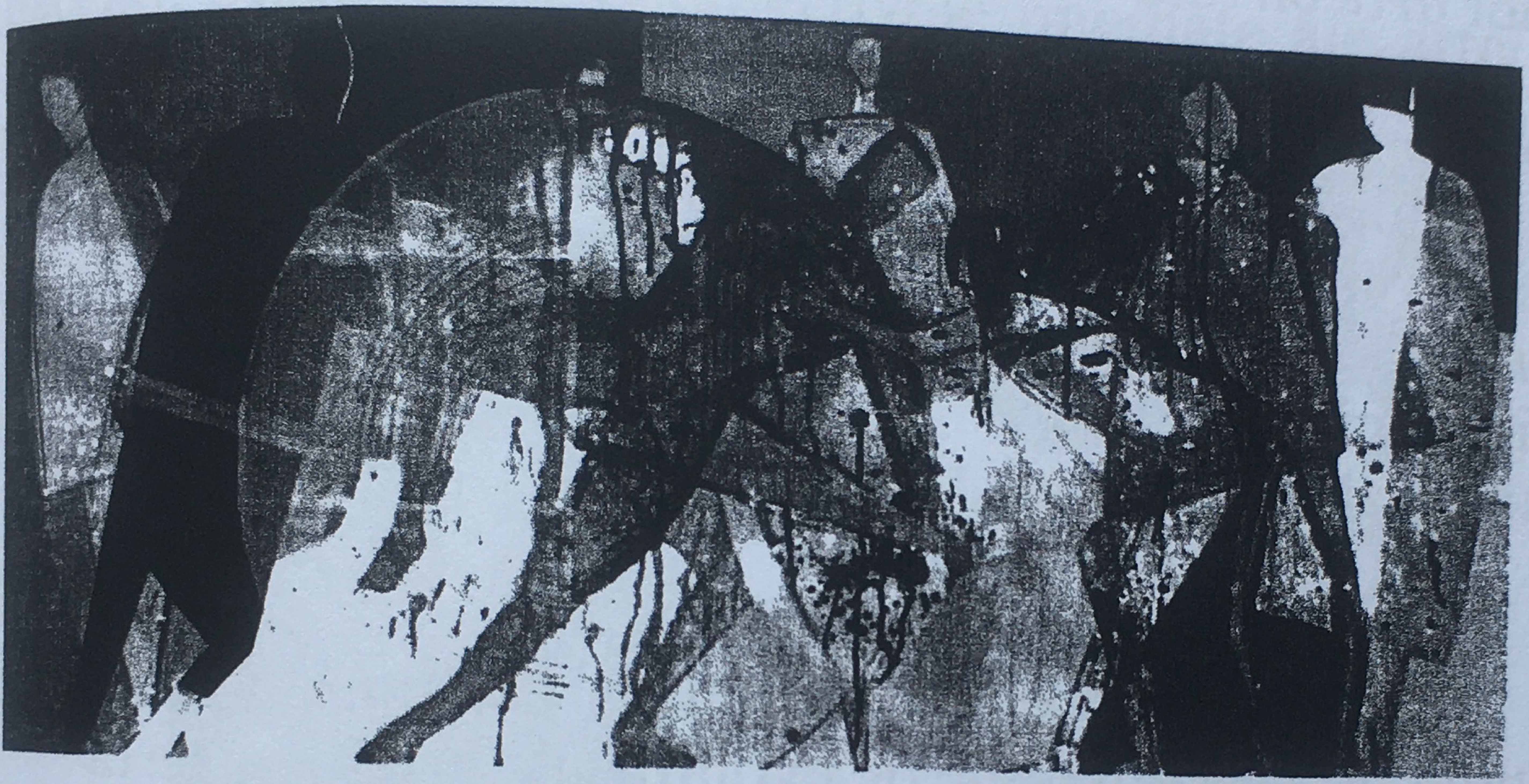


Fig. 4. Proiect decoraţie murală.

Totodată, cu ajutorul fanteziei putem imagina scenarii impresionante: opere artistice realizate din materiale nou inventate, producând efecte plastic-expresive specifice, ca de exemplu lucrări realizate din materiale „psihoactive" (efecte hipnotice, provocând „stări de satisfacţii estetice pure"), decoraţii murale sau picturi de şevalet realizate cu ajutorul unor materiale-vopsele interactive psihic, producând stări emoţionale imediate.

Aceste noutăţi vor caracteriza fiecare domeniu, astfel că, în Arta Murală, ne putem închipui zidurile viitorului animate de imagini statice ori dinamice realizate din ecrane TV sau chiar pereţii

(reali sau virtuali) vor radia, emite imagini statice ori în mişcare. Aceste emisiuni/forme artistice sau comerciale pot fi realizate în maniera unor videoclipuri, efectele putând fi amplificate prin crearea de imagini tridimensionale prin tehnici holografice. Se mai pot imagina şi alte creaţii virtual-volumetrice obţinute prin ansambluri de forme-lumini „spaţiale", oferind efecte plastice „naturale" prin noile genuri ale unor *arte virtual-reale*.

Imagini vizuale expresive, realizate pe coordonatele spaţiului şi ale timpului, unde virtualul şi realul se împletesc, rezultând efecte nemaiîntâlnite în istoria multimilenară a artelor vizuale. Cu ajutorul fanteziei se pot imagina şi alte variante, însă arta viitorului va aduce propunerile sale concrete, surprinzătoare faţă de trecut.

Revenind la enunţul făcut la începutul acestui studiu privind direcţiile de evoluţie ale artei vizuale (a secolului XXI), ar trebui analizate toate elementele comune şi particulare ale istoriei artei, date care pot fi relevante pentru demersul propus (mai ales că, anul acesta, ne aflăm la aproape un secol distanţă de la apariţia şocantă a Fovismului, considerat un reper iniţial pentru naşterea Artei Moderne)[10].

---

[10] Naşterea artei moderne este legată, fie de apariţia curentului *Impresionist* (1874), fie de triumful *Fovismului* (1905). Însă, în realitate, termenul „Artă Modernă" azi nu este consacrat, această expresie în prezent nu este nici confirmată, nici infirmată: drept urmare, rămâne în sarcina secolului XXI de a propune termenul potrivit artei secolului XX.

În continuarea analizei, re-supunem evaluării perioada cuprinsă între deceniile 7-9 ale sec. XIX şi deceniile 6-9 ale sec. XX, alături de perioada cuprinsă între deceniul 9 al sec. XIX şi primul deceniu al sec. XX, etapă raportată la perioada dintre deceniul 9 al sec. XX şi deceniul actual. Un asemenea studiu ar putea indica anumite formule şi direcţii ale evoluţiei artei, cel puţin pentru un termen de circa două decenii, prognozând perspectivele imediate ale artei viitorului.

Fig. 5. Decoraţie murală, tehnică mixtă.

În realitate însă, chiar dacă există anumite asemănări ale dinamicii sfârşitului secolului XIX cu arta sfârşitului secolului XX, între începutul secolului XX şi începutul de secol XXI, acestea sunt, în plan estetic mult diferite, practic incomparabile[11].

Legat de terminologie, presupunem că, dacă termenul „Postmodern” se va impune ca expresie acceptată, atunci acest fapt va atrage după sine acceptarea denumirii *Arta Modernă* (sau un alt nume, echivalent).

[11] În acest sens (ca analogie), sunt foarte relevante cele două volume inedite publicate de Editura Chene-Hachette: *L'Aventure*

Studiind cele două perioade (paralele în timp), constatăm că între ele diferenţele sunt mult mai mari decât asemănările; ca atare, metoda analogiei nu ne poate ajuta prea mult în acest efort anticipativ. Investigaţiile sunt îngreunate de viteza schimbărilor, de efectele imprevizibile ale globalizării şi de impactul inovaţiilor ştiinţifice. S-ar părea că ne aflăm într-o perioadă a istoriei când transformările sunt atât de inedite (complexe), încât trecutul nu ne mai poate oferi reperele necesare prospectărilor.

Evoluţia artelor este supusă evoluţiei spirituale a omenirii, exprimând zbuciumul societăţilor (culturii), al perioadelor de salturi calitative. Fiind strâns legată de acest proces, Arta Vizuală în prezent traversează o perioadă prelungită de căutări ale unor noi modalităţi de exprimare. În acest ansamblu dinamic se conturează o reaşezare a termenilor, astfel că viitorul va aduce schimbări care vor afecta definiţia artei vizuale în particular şi a artelor, în general.

Într-o privire de ansamblu, considerăm că arta (cultura) epocii noastre se află într-o perioadă de trecere spre un ciclu nou, în sensul unei epoci de tranziţie, care separă trecutul clasic de cel următor, printr-o civilizaţie radical diferită de istoria umanităţii. Rămânem convinşi că şi pe mai departe vor acţiona nevoile spirituale fundamentale, în acord cu aspiraţiile către perfecţiune (în conformitate cu *motto*-ul de la începutul acestui material).

---

de l'Art au XIXe siècle, 1991/2003, şi *L'Aventure de l'Art au XXe siècle (en France)*, 1988/2002, cărţi care analizează creaţia vizuală a două secole consecutive.

Însă, în acelaşi timp, suntem conştienţi că între presupunerile autorului şi realitate, cu siguranţă, există anumite inadvertenţe: e dificil să prevezi din interiorul prezentului acele deschideri care vor fi adevăratele opţiuni ale viitorului.

Totuşi, anumite preocupări privind evoluţia artei pot fi utile unei cercetări sistematice, hotărâtoare şi într-un atelier de pictură: pe de o parte, pentru a putea recunoaşte acele criterii ce dau nota originală creaţiei personale[12], iar pe de altă parte, rămâne importantă căutarea unor deschideri care asigură comunicarea cu generaţiile viitoare.

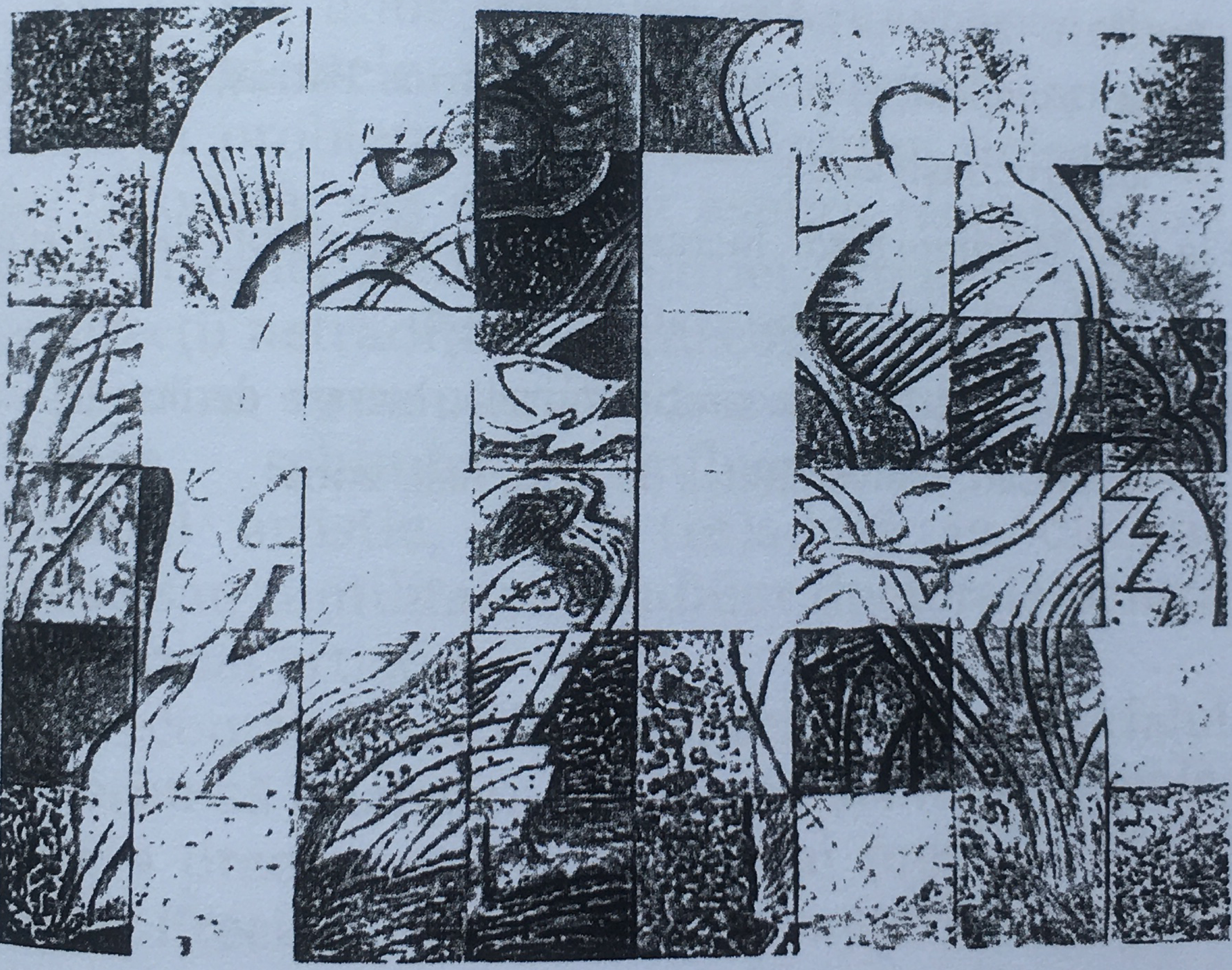


Fig. 6. *Bunavestire*, decoraţie murală.

[12] Autorul (în articolul de faţă, dar şi în creaţia artistică personală) este preocupat nu atât de prevederea viitorului, cât, mai mult, de calitatea comunicării cu viitorul.

LISTA ILUSTRAŢIILOR

Fig. 1. *Compoziţie*, lucrare de licenţă, autor Ioan Şoldănescu, Universitatea Tehnică Iaşi, 1997.

Fig. 2. *Istoria pielăriei*, autor Dan M. Acostioaei, Universitatea Tehnică, Iaşi, 1997.

Fig. 3. *Solară*, lucrare de licenţă, autor Ramona E. Biciuşcă, Universitatea de Arte, Iaşi, 2003.

Fig. 4. *Compoziţie*, proiect, autor Marius Patraş, Universitatea de Arte, Iaşi, 2004.

Fig. 5. *Metamorfoză*, lucrare de licenţă, autor Vasile Hăisu, Sediul ziarului „Observatorul", 1998.

Fig. 6. *Bunavestire*, decoraţie murală, lucrare de licenţă, autor Cata Cati, Universitatea de Arte, Iaşi, 2001.

DOCTORATUL ÎN ARTA VIZUALĂ[1]

În cadrul unor întâlniri colegiale de atelier[2], alături de subiectele specifice de breaslă, au fost comentate şi problemele învăţământului universitar artistic. Totodată, s-a convenit asupra reconfigurării peisajului artistic, asupra evoluţiei artelor secolului XXI pe direcţii netradiţionale (neconvenţionale).

În urma comentariilor s-a ajuns la concluzia că aceste schimbări influenţează inclusiv învăţământul artistic, fiind (re)adusă în discuţie necesitatea sau inutilitatea studiilor doctorale pentru domeniul vizual artistic.

Ca ecou al discuţiilor respective, în materialul de faţă dorim să analizăm problema *şcolii doctorale*, temă care a preocupat în ultimii ani mediul artistic universitar. Precizăm şi faptul că în materialul de faţă

---

[1] Articol apărut în revista *Artdialog*, Ed. Artes, Iaşi, 2012, pag. 4.

[2] Ne referim la studiourile de creaţie din strada Lăpuşneanu, nr. 7/9, unde majoritatea artiştilor vizuali sunt şi cadre didactice la *Facultatea de Arte Plastice, Decorative şi Design*, *Universitatea de Arte „G. Enescu”* din Iaşi.

doar semnalăm problemele majore, fără să intrăm în detalii, consemnând aspectele prioritare, de actualitate.

Pentru început evocăm, în mod succint, istoria *Şcolii doctorale* (UAGE – Iaşi). Pe la mijlocul anilor '90 au fost propuse diverse măsuri organizatorice legate de introducerea studiilor doctorale în domeniul artistic şi sportiv. În final, problema a fost reglementată prin Legea Învăţământului nr. 84/1995, prin articolul 14 din Legea nr. 288/2004 privind organizarea studiilor universitare şi prin H. G. nr. 567/2005, act referitor la organizarea şi desfăşurarea studiilor universitare de doctorat[3].

Potrivit sistemului universitar *Bologna* („Declaraţia de la Bologna", 1999), alături de celelalte reglementări, studiile doctorale reprezintă un demers prioritar al învăţământului superior european[4].

Existând un cadru legal, forma doctorală de învăţământ a fost acceptată şi pentru domeniul vizual-artistic, fiind introdusă în toate universităţile de artă vizuală din ţară, astfel: la Bucureşti în perioada 2002, la Timişoara în 2003, la Cluj în 2005, iar la Iaşi în anul 2007.

---

[3] Documente publicate astfel: HG nr. 272, publicat în Monitorul Oficial din data de 09. 10. 1997, şi HG nr. 37, din 25. 01. 1999, publicat în data de 27. 01. 1999.

[4] „Calificările la nivel de doctorat trebuie sa fie aliniate la cadrul de calificări al Spaţiului European al Învăţământului Superior. Avansarea cunoaşterii prin cercetare originală constituie partea principală a formării doctorale; (...) specificăm faptul că volumul de lucru normal corespunzător celui de-al treilea ciclu ar trebui să corespundă la 3-4 ani învăţământ cu frecvenţă" (Cap. III. Art. 14 din Convenţia de la Bergen, 2005).

În prezent, la noi în țară, aceste *Școli doctorale* funcționează în conformitate cu regulamentele naționale și europene. Școlile și-au stabilit programul potrivit specificului local, conform tradițiilor universităților respective, în acord cu nevoile de cercetare și cu nevoia îmbogățirii literaturii românești originale de strictă specialitate

Fig. 1. Tereza Sinigalia, conducător de studii doctorale, doctorat științific.

Pentru a reaminti poziția artiștilor vizuali privind problema doctoratului, trebuie să menționăm existența, încă de la început, a unor idei confuze, existența unor divergențe de păreri față de utilitatea doctoratului pentru artele vizuale (situație similară și în domeniul sportului).

Grupul opozanților, în conformitate cu istoria învățământului artistic, a invocat lipsa, în acest sens, a unor tradiții artistice naționale și internaționale. Astfel, au considerat acest demers inutil practicii

artistice sau măiestriei profesionale[5]. Punct de vedere ce a contribuit la amplificarea discuţiilor, la deruta celor nehotărâţi.

În urma acestei situaţii, un număr de artişti valoroşi (totodată cadre didactice universitare cu experienţă), în sensul convingerilor artistice personale, au refuzat studiile doctorale (măsuri considerate acte birocratice), în final renunţând la cariera didactică.

În acelaşi timp însă, în conformitate cu reforma învăţământului, un mare număr de absolvenţi de artă s-a înscris la diferite şcoli doctorale ale universităţilor de artă din ţară. Prin urmare, în prezent, după numărul candidaţilor înscrişi la concursurile de admitere, succesul „Şcolilor doctorale" se dovedeşte a fi real[6]. Succesul acestui demers de autoperfecţionare este reprezentat şi de apariţia unui număr de lucrări importante de doctorat în Arte Vizuale, care au fost şi publicate.

Situaţie încurajatoare, care înseamnă, între altele, aducerea la zi a literaturii de specialitate încă insuficientă faţă de nevoile domeniului de specializare, iar în alt plan, presupune interacţiuni benefice între arte şi ştiinţe. În acest sens, potrivit realităţiilor actuale, artele vizuale (ca parte integrantă a acestei realităţi) trebuie să se adapteze „din mers" cerinţelor imediate şi de perspectivă ale societăţii (conform strategiilor culturale contemporane).

---

[5] Într-adevăr, marii artişti ai istoriei artei nu au avut ,,atestările" sau ,,calificativele" unor studii doctorale (deci ale unor criterii ,,oficiale" de recunoaştere a valorii profesionale).

[6] Cei interesaţi de această perspectivă de perfecţionare provin din mediul universitar, alături de un număr important de candidaţi veniţi din cercetare şi din învăţământul preuniversitar.

În urma constatărilor de mai sus, în paginile următoare vom căuta ca, printr-o serie de observaţii (bazate pe experienţa deja acumulată), să recomandăm utilitatea studiilor doctorale ca formă de perfecţionare. În sprijinul acestei afirmaţii dorim să aducem o serie de argumente în favoarea modului de abordare (de factură teoretică) a domeniului artistic.

În prezent, accentuarea preocupărilor, prin lărgirea orizontului cunoaşterii (şi prin „Şcolile doctorale"), poate fi interpretată drept expresia reaşezării domeniilor contemporane, un act de recunoaştere a Artei Vizuale ca activitate specială între domeniile cognitive ale culturii.

Analizând evoluţia artei vizuale actuale, se constată faptul că relaţia (comunicarea) dintre artist şi public a suportat mutaţii semnificative, relevante atât pentru creaţia artistică, cât şi pentru relaţia artei cu societatea. În acest sens, se remarcă apariţia unor noi strategii, acţiuni sprijinite de către instituţii specializate (de management, de marketing), extinderea unor formule expoziţionale ca vernisajele interactive prin dialog direct sau indirect (prin dezbateri televizate, proiecţii video, programe tematice etc.) şi multe alte modalităţi de interacţionare. Astfel de strategii sunt susţinute şi valorificate prin diferite materiale publicitare, prin cataloage, cărţi, articole de specialitate, publicaţii foto-video şi Internet, prin comunicări ştiinţifice şi granturi de cercetare ş.a.

Ca atare, ne aflăm într-o etapă nouă a evoluţiei domeniului vizual-artistic, situaţie ce recomandă o atitudine flexibilă faţă de problemele culturale, potrivit tendinţelor estetice şi modelelor

spirituale ale epocii noastre. În acest context, nevoia apariţiei unor studii despre fenomenul artistic reprezintă o problemă teoretică de actualitate şi conduce la acoperirea necesarului de ghiduri practice didactice, de cultură generală şi de cultură profesională.

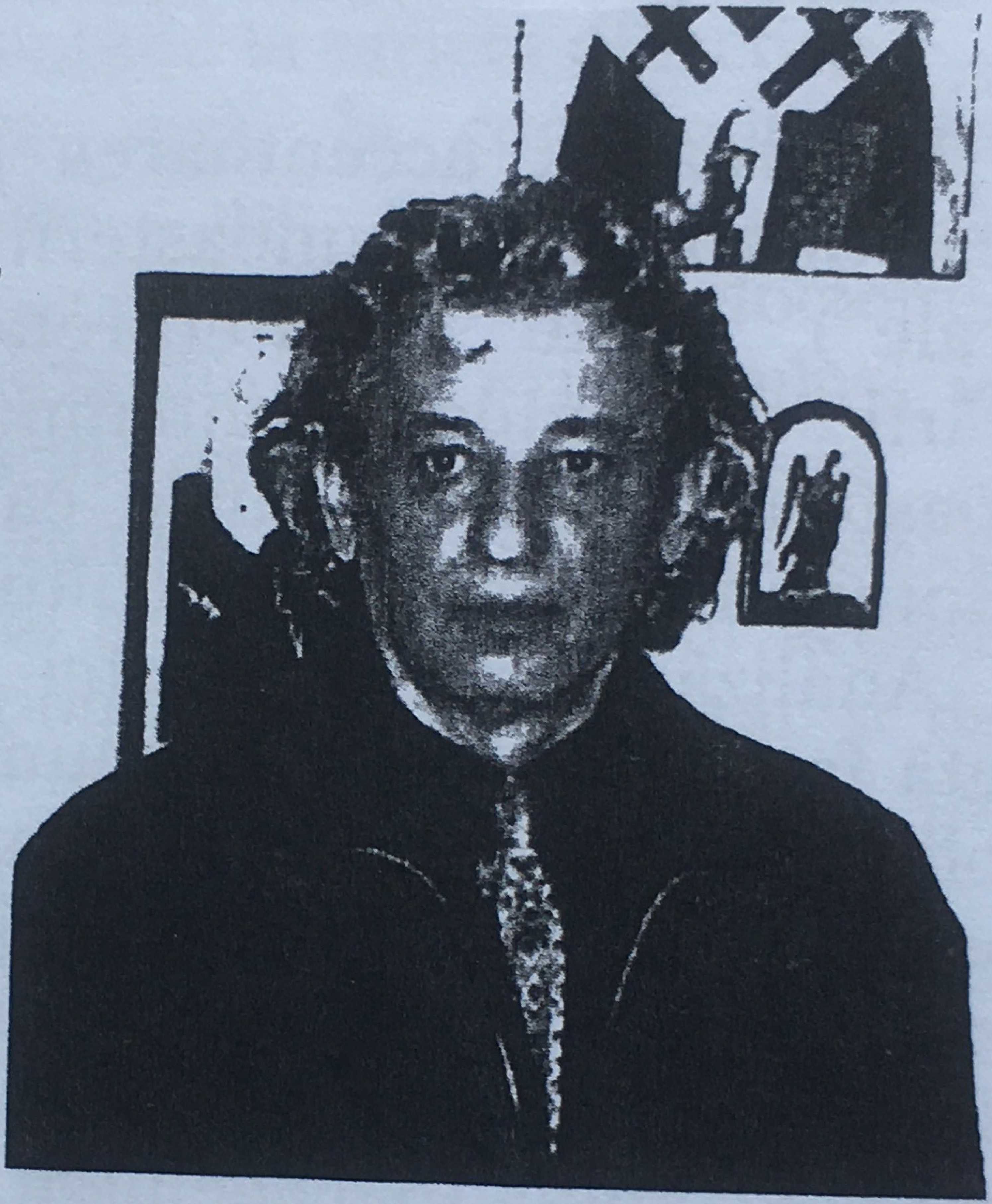


Fig. 2. Dimitrie Gavrilean, conducător de studii doctorale, doctorat profesional.

Pentru că încă există voci împotriva doctoratului în artă, vom propune, ca răspuns, un succint comentariu privind utilitatea studiilor doctorale în universităţile de artă. Mai exact, argumente în favoarea doctoratului *profesional* şi *teoretic* din *domeniul Artelor Plastice şi Decorative* (titulatura oficială a „domeniului vizual-artistic", potrivit nomenclatorului Ministerului Învăţământului).

Analizând anumite aspecte sensibile ale domeniul vizual doctoral, vom propune, pentru discutarea acestor probleme, trei subiecte pro şi

contra drept criterii ce influenţează mediul profesional (şi pe potenţialii candidaţi pentru doctorat):

a) modul de gândire al artistului şi limbajul ştiinţific;
b) modalităţile de transmitere a cunoştinţelor (a experienţei);
c) nevoia îmbogăţirii bibliografiei de specialitate.

Prin punctul *a)* dorim să semnalăm situaţia existentă, să comparăm gândirea artistului plastic cu cea a savantului (a teoreticianului). Pot fi constatate unele diferenţe între gândirea artistică şi cea ştiinţifică (şi din perspectiva doctoratului în arta vizuală).

Modul de comunicare prin imaginea vizuală a plasticianului pune în lumină neconcordanţele dintre viziunea predominant sintetică a artistului şi modul de gândire analitic al savantului, dintre formele de tip conotativ al artelor şi limbajul denotativ al ştiinţelor, situaţie mult amplificată de libertatea de creaţie „nelimitată" a artei şi de modul subiectiv de percepere/redare a realităţii.

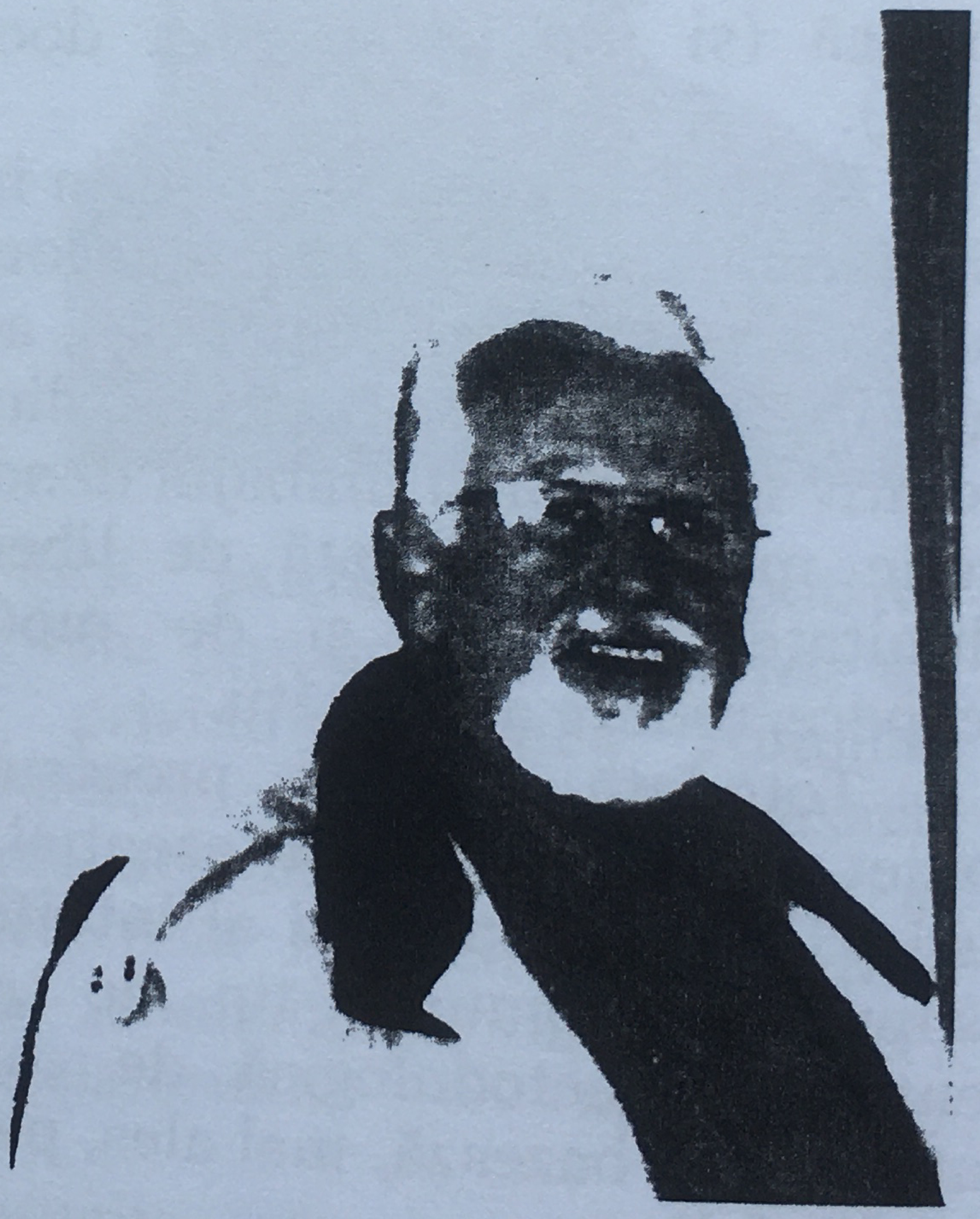
Totodată, pentru procesul creator vizual trebuie adăugat şi rolul esenţial al „sensibilităţii artistice", al inspiraţiei şi al intuiţiei. Un criteriu ce presupune un anume tip de „spontaneitate" şi inventivitate metodologică de „moment", faţă de ştiinţe care se bazează, mai ales, pe deducţii logice şi rigori disciplinare.

Astfel, artistul vizual, în procesul de creaţie, pleacă de la conceptul „întregului", avansând în etape logice de structurare a detaliilor, a elementelor de

limbaj plastic întotdeauna subordonate ansamblului compoziţional. Formulă ce presupune aplicarea unor principii ordonatoare, concretizate prin fraza plastică, care, în final, produce o imagine omogenă, coerentă şi sugestivă. În acest context comprehensiv, decodificarea mesajului operei de artă presupune, în primul rând, perceperea integrală a imaginii, analiza ei pornind de la ansamblu spre detaliu, expresia plastică rezultând din acţiunea tuturor componentelor.

În schimb, savantul construieşte pornind de la temelie, de la unităţile fundamentale ale întregului (de la „cărămizi"), structurând opera prin reunirea detaliilor până la obţinerea ansamblului final.

Fig. 3. Liviu Suhar, conducător de studii doctorale, doctorat profesional.



Gândirea ştiinţifică se bazează pe universalitatea legilor, pe deducţii logice şi pe respectarea

metodologiei riguroase a direcţiilor de studiu precis delimitate. Iar decodificarea şi înţelegerea plenară a conţinutului unei creaţii ştiinţifice pretind o anumită durată de timp faţă de perceperea imediată şi simultană a operei de artă vizuală.

Referitor la relaţia artă-ştiinţă, în mod firesc şi domeniile artistice sunt ordonate pe structuri disciplinare, sistematizare bazată pe principii general-valabile. Latura ştiinţifică a artei, în mod corespunzător (echivalent), este reprezentată de disciplinele esteticii, istoriei şi teoriei artei, de critica de artă, de alte discipline complementare.

Comparând cele două sisteme de gândire, considerăm acest prim reper ca „vinovat" pentru lipsa sau slaba implicare a artiştilor vizuali în lucrări de factură teoretică (ştiinţifică). Credem, că neimplicarea acestora se datorează naturii semiotice particulare a limbajului plastic, diferită de natura logică (lineară) a limbajelor ştiinţifice. Specificul comunicării şi al particularităţilor lingvistice explică modul de receptare şi de decodificare a lucrărilor din domeniul artistic (vizual)[7].

Datorită acestor diferenţe de fond, apar dificultăţi în transpunerea conceptelor dintr-un limbaj în altul, proces greoi care presupune medieri sau „traduceri", echivalări de la un limbaj la altul, procedee ce presupun anumite riscuri[8]. Drept

---

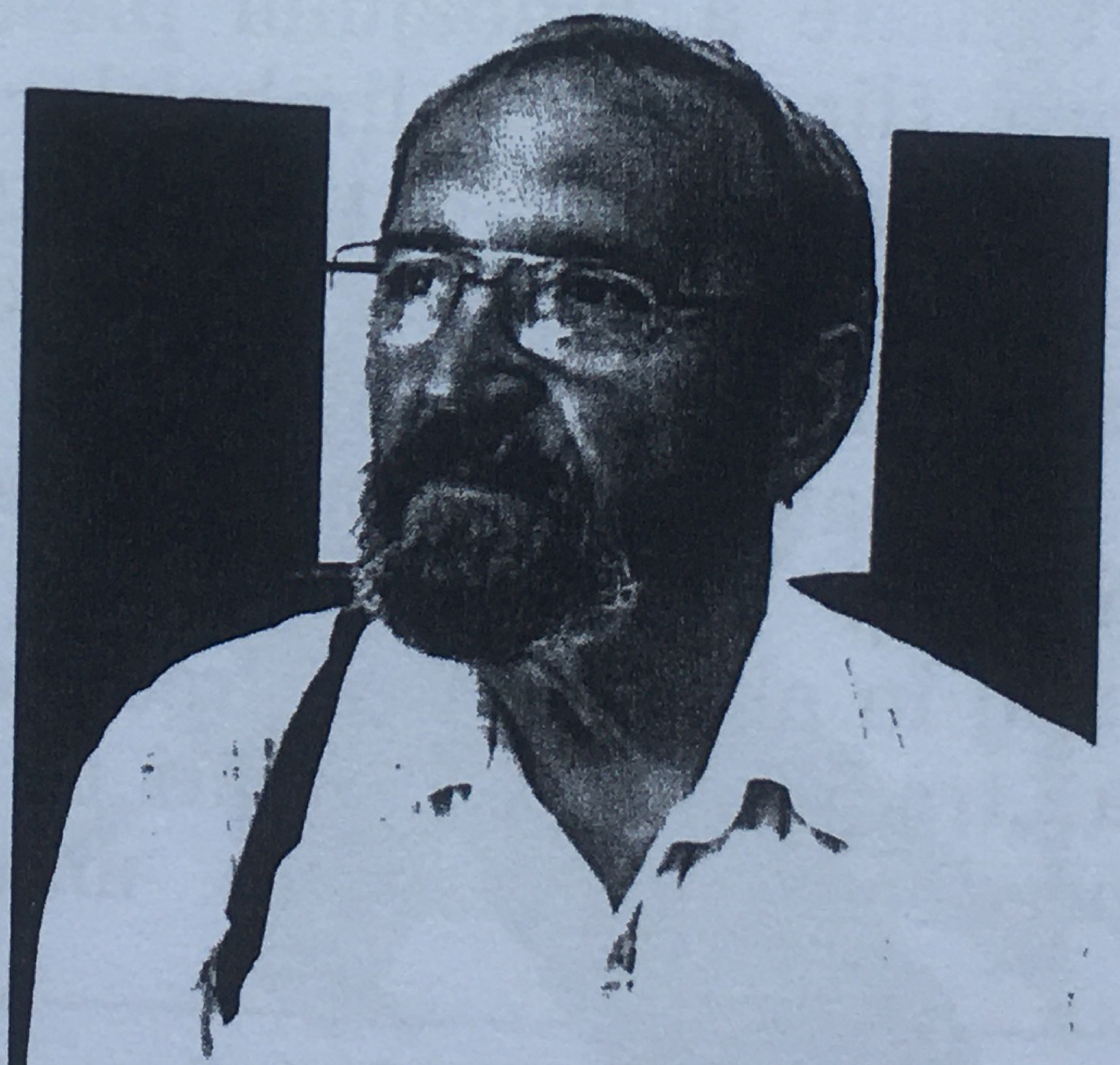
[7] În acest sens, vezi şi Radu Pulbere, *Artistul şi opera de artă*, Ed. Limes, Cluj-Napoca, 2006.

[8] Adăugăm şi obstacolul psihologic aparent minor, dar relevant: după ce artistul a enunţat ideea sa prin limbajul plastic (ca un prim act privind originalitatea operei), repetarea aceleiaşi idei, chiar dacă într-un alt limbaj de comunicare, dă sentimentul unei pastişe, un demers lipsit de ineditul iniţial...

urmare, criteriul *a)* descurajează o mare parte din potenţialii candidaţi pentru studiile doctorale (pentru „Arte Vizuale").

Următorul punct, *b)*, se referă la modalitatea de transmitere a cunoştinţelor, la tradiţia dialogului dintre generaţiile de creatori, la nevoia de consemnare (arhivare) a experienţei profesionale.

Ne referim aici la cerinţele de memorare şi de arhivare (scrisă) a tradiţiilor valoroase, a problemelor referitoare la „invenţiile creatoare strict personale" şi la alte aspecte particulare de breaslă. Această sarcină recomandă consemnarea informaţiilor în forme coerente, asemenea comunicărilor ştiinţifice, a cărţilor şi a altor materiale de specialitate (tezele de doctorat).



Dan Covătaru, conducător de studii doctorale, doctorat profesional.

Privitor la comunicarea dintre generaţii, în acest sens există „tradiţii de breaslă", formule de transmitere deschisă sau ascunsă (în situaţia în care

actul creator reprezintă un proces intim, cu un caracter pronunţat personal). Din acest motiv, artistul caută să-şi protejeze metodele şi tehnicile de lucru, „dreptul de autor". E aici şi o posibilă reminiscenţă a tradiţiilor de păstrare a „secretului de breaslă"...

Prin urmare, artistul, potrivit *ego*-ului său, nu este dispus să... divulge nimic în scris despre metodele şi tehnicile conceperii şi elaborării operei de artă. Însă, pe parcursul istoriei artei, au existat cazuri privind consemnarea experienţei personale în formă scrisă: amintim lucrările lui Cennino Cennini, Giorgio Vasari sau „Erminiile" de mai târziu ale lui Dionisie din Furna. În timpurile recente, apariţia unor materiale scrise de strictă specialitate a devenit un fapt relativ frecvent (de ex. Paul Klee, Wassili Kandinski şi alţii).

În prezent, graţie unei vizibile schimbări de mentalitate, mulţi artişti sunt dispuşi să transmită experienţa lor, conştienţi de utilitatea acestui demers profesional. Astăzi există edituri specializate în colecţii de artă ce publică ediţii pretenţioase despre creaţia şi biografia artiştilor, publicaţii de specialitate, albume de artă, cărţi, video-filme etc.

Totuşi, considerăm că acest al doilea reper este neconvingător, cu argumente ce nu încurajează în mod suficient implicarea artistului în redactarea de materiale scrise (şi nici pe potenţialul candidat interesat de studiile doctorale).

Pentru ultimul punct, *c)*, propunem abordarea din „interior" a acestui subiect delicat, punând accent pe anumite segmente relevante ale procesului de creaţie. Pentru această modalitate de abordare, accentuăm caracterul intim al procesului

creator, o problemă sensibilă, relevantă în cazul discuţiilor despre studiile doctorale.

Pentru început, semnalăm rolul major al unor etape primare în conceperea şi elaborarea operei de artă, de la formularea mentală a ideii plastice până la transpunerea în operă a acesteia.

Construcţia unei creaţii vizuale presupune două niveluri esenţiale: aceea a „structurilor geometrice" alături de „structurile plastice", forme de manifestări specifice tuturor operelor vizuale.

Însă conceperea real-virtuală a primei etape constituie un demers profesional aparte, acţiune care, de obicei, nu lasă urme vizuale în operă. Această etapă indică elemente ce se referă la configuraţia *geometrică* a operei de artă, la structura discretă (compoziţională) a creaţiilor vizuale şi reprezintă momentul de ordonare propriu-zisă a forţelor tensionale, a maselor, a formelor etc., intervenţii care se vor vizualiza în mod indirect. O acţiune care e supusă unor reguli intuitive şi logice, în acord cu sensibilitatea şi gândirea autorului şi conform unor idealuri ale timpului.

Detaliind această fază, menţionăm câteva situaţii specifice: deliberarea privind aspecte materiale şi spirituale; soluţii conceptuale de natură practică: tehnică artistică, gen artistic, instrumentele şi materialele de lucru, viziune artistică, succesiunea etapelor elaborării operei de artă de la „schiţa de idee" la schiţa propriu-zisă, de la elementele de limbaj la expresia plastică etc.

Un alt aspect relevant al procesului creator e posibilitatea apariţiei spontane a unor noi soluţii creatoare, invenţii apărute în timpul lucrului, elemente care pot amplifica aspectul subiectiv al

operei de artă. Totodată, autorul va aborda opera sa potrivit crezului său artistic, în conformitate (sau nu) cu tendinţele estetice şi viziunea asupra epocii căreia îi aparţine.

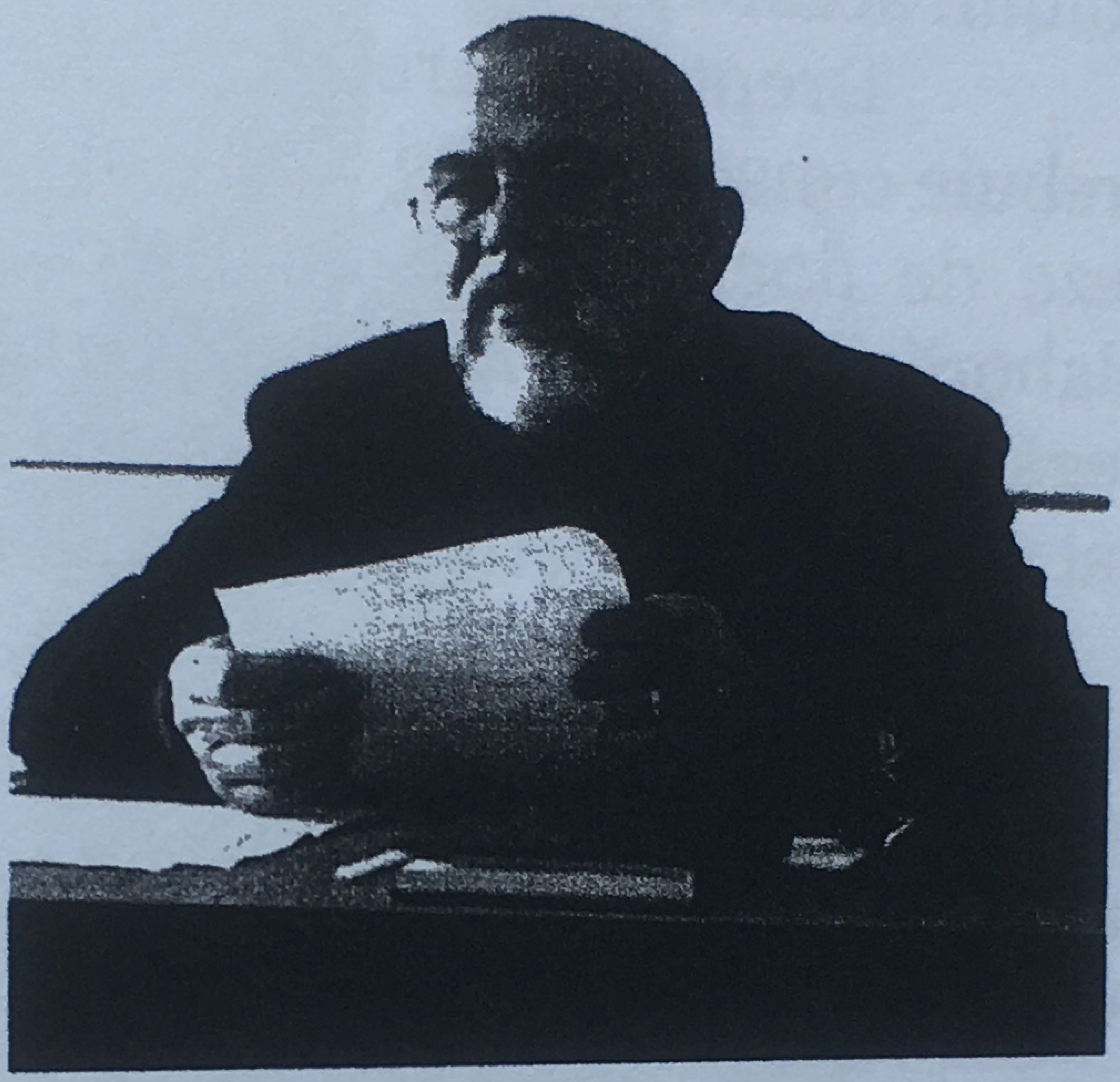


Fig. 5. Jenő Bartos, conducător de studii doctorale, doctorat profesional.

Așadar, există un complex de probleme speciale, gestionate de către artist (autor) în *atelierul* (laboratorul) său de creaţie, în momentul clarificării conceptuale şi formale. În acest context creator, elaborarea operei de artă, de la *ideea plastică* până la transpunerea acesteia în *imagine plastică*, presupune o serie de evenimente ce se stratifică şi se integrează în lucrare. Aspecte „invizibile" care rămân necunoscute privitorului neavizat, deci unui segment foarte larg al publicului de artă.

Prin urmare, considerăm că prezentarea acestor aspecte „ascunse" ale procesului creator trebuie făcută „din interior", de înşişi artiştii vizuali.

Insistăm asupra rolului şi importanţei acestei etape, întrucât reprezintă partea primară a procesului de creaţie, fază decisivă despre care, de regulă, artiştii nu vorbesc. Deseori şi cunoscătorii evită descrierea unor asemenea aspecte, situaţie care, presupunem, se explică atât prin lipsa unor argumente „palpabile", cât şi din cauza minimalizării rolului acestei etape.

Drept urmare, credem că astfel de lucruri trebuie consemnate şi transmise în formă scrisă fie în teze de doctorat, fie în articole şi cărţi, cu scopul elaborării unei noi bibliografii în care să se regăsească atât punctele de vedere ale teoreticienilor, cât şi cele ale artiştilor practicieni.

Aşadar, analiza echidistantă a unei opere de artă presupune abordarea acesteia atât din partea teoreticienilor specialişti, cât şi de către artiştii implicaţi în mod responsabil într-un demers de ordin teoretic[9].

---

[9] Raportându-ne la bibliografia de strictă specialitate încă relativ modestă (în bibliografia autohtonă), constatăm că în prezent există acţiuni benefice de îmbogăţire a ei. În acest sens, prezentăm un exemplu relevant: deşi disciplina fundamentală a ,,Compoziţiei" se predă, în mod tradiţional, în învăţământul artistic mediu şi superior, totuşi, acest obiect de studiu până nu demult nu a avut o bibliografie distinctă, subiectul fiind dispersat în diverse capitole ale unor volume dedicate altor teme.

În literatura naţională de specialitate primele titluri consacrate temei compoziţionale au început să apară după anul 2000, scrise de către autori artişti vizuali precum: Ion Truică, *Arta compoziţiei*, Ed. Cronica, Iaşi, 2004; I.A. Mureşan, *Compoziţia picturală*, Editura Universităţii din Oradea, Oradea, 2006; M. J. Bartos, *Compoziţia în pictură*, Editura Polirom, Iaşi, 2009; Mihai Taraşi, *Curs de compoziţie*, aflat sub tipar la Ed. Artes din Iaşi.

În concluzie, criteriul *c)* este un argument convingător în favoarea studiilor doctorale, în folosul tuturor specialiştilor şi publicului de artă.

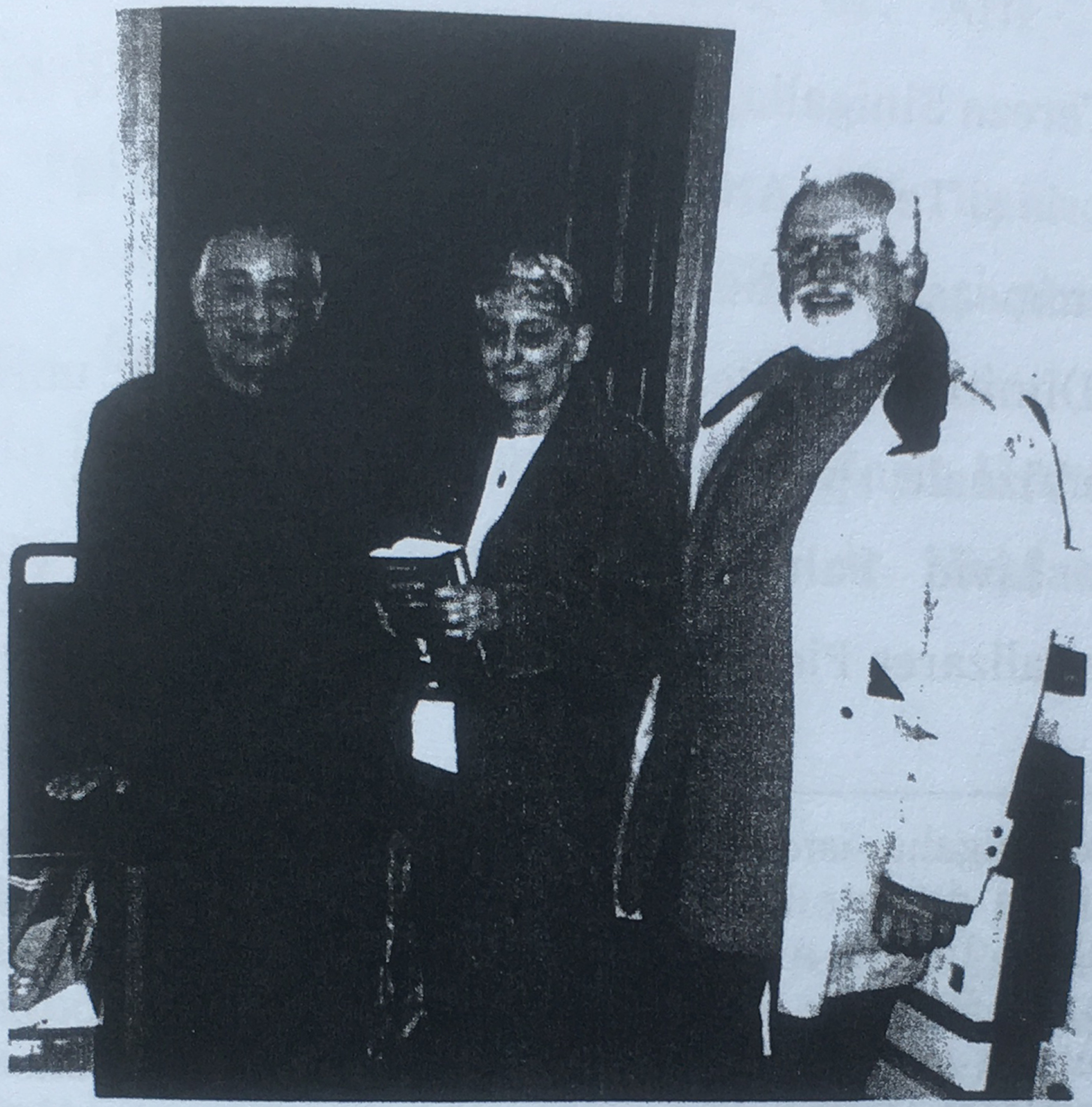


Fig. 6. Fotografie de grup, 2011

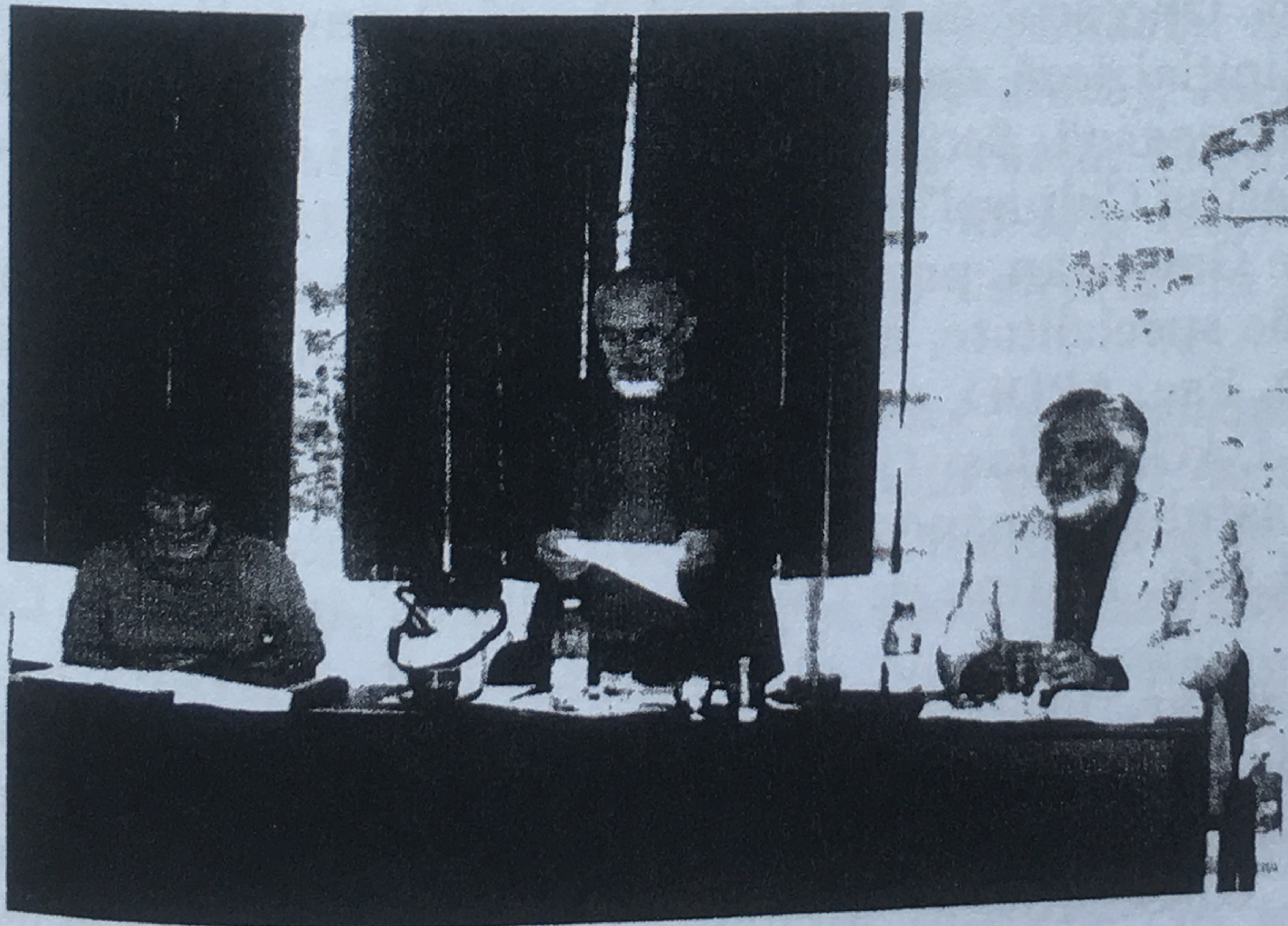


Fig. 7. Comisie doctorală.

LISTA ILUSTRAŢIILOR

Fig. 1. Tereza Sinigalia, cercetător ştiinţific grad I, dr. Istoria şi Teorie Artei, specializarea *ITA* (Artă Românească Medievală)[10].

Fig. 2. Dimitrie Gavrilean (1941 – 2012), prof. univ., dr. Arte Vizuale, specializarea Pictură de Şevalet[11].

Fig. 3. Liviu Suhar, prof. univ., dr. Arte Vizuale, specializarea Pictură de Şevalet[12].

---

[10] Tereza Sinigalia, istoric de artă, doctorat în Istoria Artelor la Universitatea de Arte Bucureşti (1998). Cercetător ştiinţific I la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu" al Academiei Române (1981-2011). Profesor universitar conducător de doctorat la Facultatea de Arte Plastice şi Decorative/ulterior Facultatea de Arte Vizuale şi Design, din 2007. Autor a numeroase cărţi şi articole de specialitate în publicaţii din ţară şi din străinătate. Premiul „G. Oprescu" al Academiei Române pe anul 2000 pentru volumul (iniţial teză de doctorat) *Arhitectura civilă de zid din Ţara Românească. Sec. XIV-XVIII*, Bucureşti, Editura Vremea, 2000. „Meritul Cultural" în grad de Comandor (2004).

[11] Dimitrie Gavrilean, prof. universitar dr., pictor. În calitatea de profesor de specialitate, a condus direcţia de studiu Arta Murală Religioasă, Fac. APDD, ocupând funcţiile de Şef de Catedră şi de Rector al UAGE – Iaşi (2000-2004). Ca pictor, a evocat lumea mitică a satului românesc, fiind un reprezentant important al generaţiei sale. Distins cu „Meritul Cultural" în grad de Cavaler (2002).

[12] Liviu Suhar, profesor universitar dr., pictor. Pe parcursul carierei de cadru didactic univ. a ocupat funcţiile de Secretar ştiinţific al Senatului UAGE – Iaşi şi Decan al Fac. APlDD (două mandate consecutive). Membru în comisiile naţionale de

Fig. 4. Dan Covătaru, prof. univ., dr. Arte Vizuale, specializarea Sculptură[13].

Fig. 5. Jenő Bartos, prof. univ., dr. Arte Vizuale, specializarea Pictură Murală[14].

Fig. 6. Fotografie de grup, 2011: prof. univ. dr. D. Gavrilean, prof. univ. dr. T. Sinigalia și prof. univ. dr. L. Suhar.

Fig. 7. În imagine: prof. univ. dr. arh. Maria Urmă, prof. univ. dr. J. Bartos și prof. univ. dr. Nicolae Suciu (UN – Baia Mare).

---

acreditare a universităţilor de artă; autor de articole de specialitate şi de cărţi; fondator al asociaţiei *Artă şi Educaţie – L. Suhar*. Ca pictor, este un artist reprezentativ al oraşului Iaşi, fiind distins cu „Meritul Cultural" în grad de Cavaler (2000).

[13] Dan Covătaru, profesor universitar dr., sculptor (plastica mică şi sculptură monumentală). În calitate de profesor a gestionat specializarea *Sculptură* fie în calitatea de responsabil domeniu, fie în calitatea de Şef Catedră (Sculptură/Pictură); membru al Senatului UAGE. Ca sculptor, are o operă vastă, lucrările sale monumentale se regăsesc în oraşul Iaşi şi în alte localităţi din ţară şi din străinătate; distins cu „Meritul Cultural" în grad de Cavaler (2004).

[14] Jenő Bartos, profesor universitar dr., pictor, specializarea *Artă Murală*. În decursul anilor a ocupat funcţia de Şef de Catedră Murală/ Restaurare; între anii 1991 /2011, membru al Senatului UAGE (fără întrerupere), iar între 1994 şi 1998, Secretar Ştiinţific al Senatului UAGE – Iaşi. Membru în comisiile naţionale de acreditare a universităţilor de artă. A făcut parte şi din Comisia Naţională de Doctorat „Arte Vizuale". În prezent este directorul Şcolii Doctorale, Fac. APDD, UAGE – Iaşi. Autor de articole şi cărţi de specialitate; distins cu „Meritul Cultural" în grad de Cavaler (2004).

BIBLIOGRAFIE

Achiţei, Gheorghe, *Frumosul dincolo de artă*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1988;

Adorno, W. Theodor, *Teoria estetică*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2005;

Bartos, Jenő, *Compoziţia în pictură*, Editura Polirom, Iaşi, 2009/2016;

Bejan, Petru, *Lumea Artei. Târcoale critico-hernemeutice*, Ed. Fundaţiei Academice Axis, Iaşi, 2012

Bejan, Petru, *Spectrele criticii*, Ed. Fundaţiei Academice Axis, Iaşi, 2014;

Boncompagni, Solas, *Lumea simbolurilor*, Ed.Humanitas, Bucureşti, 2003;

Bordaşiu, Cornelia, *Estetică şi restaurare*, Ed. StudIS, Iaşi, 2010;

Bourriaud, Nicolas, *Estetica relaţională*, Ed. Idea Design, Cluj, 2007;

Cassirer Ernst – *Filosofia formelor simbolice*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2008, 2 vol.;

Călinescu, Matei, *Cinci feţe ale modernităţii*, Ed. Polirom, Iaşi, 2005;

Cârneci, Magda, *Artele plastice în România 1945-1989*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 2000;

Chevalier, J., Gheerbrant A., *Dicţionar de simboluri*, Ed. Artemis, Bucureşti, 1995;

Constantin, Paul, *Culoare, artă, ambient*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1979;

Cristian Nae, *Moduri de a percepe*, Ed. Polirom, Iaşi, 2015;

Focillon, Henry, *Viaţa formelor*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1995;
Gablik, Suzi, *A eşuat modernismul?*, Ed. Curtea veche, Bucureşti,2008;
Gadamer, H.- Georg, *Actualitatea frumosului,* Ed. Polirom, Iaşi, 2000;
Gheorghe, Cătălin, *Condiţia critică*, Ed. Institutul European, Iaşi, 2010;
Guenon, René, *Simboluri ale ştiinţei sacre,* Ed. Humanitas, Bucureşti, 1997;
Guerry, Brion Liliane, *Cezanne şi experienţa spaţiului,* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1977;
Harvey David – *Condiţia postmodernităţii,* Ed. Amarcord, Timişoara, 2002;
Huyghe, René, *Dialog cu vizibilul,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1981;
Iulius Anthony, *Transgresiuni, ofensele artei*, Ed. Vellant, Bucureşti, 2008;
Jean Piaget, *Reprezentarea lumii la copil*, Ed.Cartier, București, 2012;
Jung Carl G. – *Arhetipurile şi inconştient colectiv,* Ed. Trei, Bucureşti, 2003;
Knobler, Nathan, *Dialogul vizual,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1983;
şi dezvăluiri, Ed. Enciclopedia Rao, 2004;
Laneyrie-Dagen, N., *Pictura, din tainele atelierelor,* Ed. Enciclopedia Rao, 2005;
Lăzărescu, Liviu, *Culoarea în artă,* Ed. Polirom, Iaşi, 2009;
Luc Ferry - „Homo aesteticus”, Ed. Meridiane, Bucureşti,1997;
Maliţa, M., *„Zece mii de culturi, o singură civilizaţie”*, Ed. Nemira, Bucureşti, 1998;

Maximovici, Bogdan, *Arta tehnicilor murale*, Ed. ART XXI, Iaşi, 2009;
Máté, Gavril, *Universul kitschului*, Ed. Dacia, Cluj, 1985;
Meredieu, Florence, de *Arta şi noile tehnologii*, Ed. Enciclopedia Rao, Bucureşti, 2004;
Mora, P. şi L.; Phillipot, P., *„Conservarea picturilor murale”*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1986;
Mouloud, Noël, *Pictura şi spaţiul*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978;
Nicolescu Basarab – *Transdisciplinaritatea*, Ed.Polirom, Iaşi, 1999;
Olinescu, M. Radu, Biologia şi psihologia artei, Ed. Cermaprint, Bucureşti, 2008
P. Fride-Carassat, I. Marcadé, *Mişcări artistice în pictură*, Ed. Enciclopedia RAO, Buc. 2007;
Passeron, René, *Opera picturală*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1982;
Pop Monica, *Semantica – Spaţiul ambiental*, Ed. Performantica, Iași, 2013;
Popa Dorin, *Mass-media, astăzi*, Ed. Institutul European, Iaşi, 2002;
Puivet, Roger, *Ce este opera de artă?*, Ed. Fundaţiei Academice AXIS, Iași, 2009;
Raţiu Dan – *Disputa modernism-postmodernism*, Ed. Dacia, Cluj, 2001;
Ribot, Théodule, *Psihologia conceptelor*, Ed. IRI, Bureşti, 2002;
Ruxandra Demetrescu, Artă ş cunoaştere, Ed. Fundației Pro, București, 2005;
Sava, Valentin, *Judecata estetică şi portretul în pictura de şevalet*, Ed. Artes, Iaşi, 2005;
Sânc, Preda Marilena – *Arta în spaţiul public* – Ed. Cetatea de Scaun/ Ed. Logos, 2007;

Sânc, Preda, Marilena, *Arta urbană contemporană*, Ed. UNARTE, Bucureşti, 2008;
Scholten O., Noomen G.W., *Ştiinţa comunicării*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2004
Servier Jean – *Istoria utopiei*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 2000;
Sficlea, Magda, *Designul cotidianelor între constrângeri şi libertăţi*, Ed. Artes, Iaşi, 2005;
Solomonea, Carmen, *Voroneţ, Popăuţi, Probota, şi Moldoviţa, metode tehnice ale picturii murale*, Ed. Artes, Iaşi, 2009;
Sinigalia Tereza, *Mănăstirea Probota*, Ed. Academiei Române, Bucureşti, 2007;
Sinigalia Tereza, Boldura Oliviu, *Monumente medievale din Bucovina*, Ed. ACS, 2010;
Stoleriu Adrian, *Reprezentarea vizuală a sacrului*, Ed. Institutul European, Iaşi, 2013;
Suciu Nicolae, *Tehnici şi tehnologii pentru pictura de şevalet*, Ed. Universitatea de Nord, Baia Mare, 2009;
Tarași, Mihail, *Textul ca element de limbaj vizual*, Sibiu, Editura „ASTRA Museum", 2016;
Tarași, Mihail, *Condiția profesională a artei vizuale*, Sibiu, Editura „ASTRA Museum", 2016;
Tomlinson, John, *Globalizare şi cultură*, Ed. Amarcord, Timişoara, 2002;
Urmă, Maria, *Spaţiul în artele vizuale*, Ed. Junimea, Iaşi, 2001;
Urmă, Maria *Spaţiu şi percepţie vizuală*, Ed. Artes, Iaşi, 2 vol., 2000;
Virmaux Alain şi Odette, *Dicţionar de mişcări literare şi artistice contemporane*, Editura Nemira, Bucureşti, 2000;

Wunenburger, J. Jaques, *Filozofia imaginilor*, Ed. Polirom, Iaşi, 2004;
Zaharia, Dumitru N., *Antinomicul în arta contemporană*, Ed. Dosoftei, Iaşi, 1999;
Zaharia, Dumitru N., *Estetica postmodernă*, Ed. Dosoftei, Iaşi, 2002.

xxx *Istoria vizuală a artei*, Ed. Enciclopedia RAO, Bucureşti, 2003
xxx *Dicţionar de curente picturale - Larousse*, Ed. Niculescu, Bucureşti, 2000;
xxx *Dicţionar de artă*, Ed. Meridiane, vol. I 1995, vol. II 1998, Bucureşti;
xxx *L'aventure de l'art au XIXe siecle,* Ed. Chene.Hachette, Paris, 1991;
xxx – *Art of the 20th Century,* Ed. Chene. Hachette, Paris, 1999/2002;
E.L-S, *ARTODAY,* Ed. Phaidon, New York, 2005;
xxx *Art Today*, Ed. Phaidon, Londra,1995
xxx *Art Now*, Ed. Taschen, Köln, 2002
xxx *Art of the 20th Century*, Ed. Taschen, Köln, 2005
xxx *Art at the Turn of the Millenium*, Ed. Taschen, Köln,1999
xxx *Sincretismul în artă,* Ed. Artes, Iaşi, 2007;
xxx *Interdisciplinaritate în conservare-restaurare şi arte aplicate,* Ed. Artes, Iaşi, 2007.

editura
ARTES
www.artesiasi.ro
ISBN 978-606-547-375-1
9 786065 473751 >